

UNIVERSITE DE NICE- SOPHIA ANTIPOLIS
FACULTE DES LETTRES, ATRS ET SCIENCES HUMAINES

**ÉCRITURES FÉMININES ALGERIENNES DE
LANGUE FRANCAISE
(1980-1997)
MEMOIRE, VOIX RESURGIES, NARRATIONS
SPÉCIFIQUES**

THÈSE DE DOCTORAT

Tome I

Présentée par

Esma Lamia AZZOUZ

sous la direction du professeur

Arlette CHEMAIN

Membres du jury:

Mme. Arlette CHEMAIN, Professeur, Université de Nice

Mme. Karin HOLTER, Professeur, Université d'Oslo

M. Charles BONN, Professeur, Université de Paris XIII

Mme. Veronika FRASER, Professeur, Université de Windsor, Canada

Septembre 1998

***Je croyais avoir échappé à la mort par l'écriture
et l'écriture m a envoyé à la mort.***

Nabil Farès (1994)

*Je ne dédierai pas ce travail aux femmes algériennes car je suis une des
leurs, je voudrais le dédier plutôt aux hommes, aux "miens" dans l'espoir
qu'un jour enfin nous pourrions entamer un dialogue*

*Quels que soient les mots que j'utiliserai, quels que soient les remerciements que je formulerai, je ne pourrai jamais assez remercier Madame Karin Holter pour son amitié, sa gentillesse, sa disponibilité et tout ce que je lui dois durant mon séjour norvégien. A chaque fois que je pense au parcours que j'ai accompli avec son soutien, la même phrase me revient à l'esprit: **l'exil fut moins amer grâce à vous. Merci***

Je tiens également à remercier mon directeur de Madame Arlette Chemain pour son aide précieuse et ses encouragements

Mes remerciements vont aussi:

À tout le personnel de Klassisk og Romansk institut de l'Université d'Oslo.

À ma famille dont l'amour m'a toujours accompagné, malgré la distance qui nous séparait.

À mes amis de Norvège qui ont été ma deuxième famille.

Qu'ils puissent tous trouver ici l'expression de ma reconnaissance, de mon estime et de mon amitié

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
PARTIE I: DES PAROLES EXILÉES	18
CHAPITRE I: A L'ECOUTE DES DELIRES: NADIA GHALEM	19
<i>A/ Les jardins de cristal ou l'écriture du dedans</i>	22
<i>B/ Un lieu nommé Désir ou La Villa Désir</i>	63
<i>C/ La mort des amants ou La nuit bleue de Nadia Ghalem</i>	98
CHAPITRE II : LA SEXUALISATION DE L'ECRITURE: LA VOYEUSE INTERDITE DE NINA BOURAOUI	115
PARTIE II: LA BISEXUALITE DE L'ECRITURE	175
CHAPITRE I: LE CAS DE <i>AGAVE</i>	176
<i>A/ Une écriture schizophrénique, ou qui prend en charge la narration?</i>	179
<i>B/ La parole confisquée ou l'aphasie au féminin</i>	206
<i>C/ L'écriture, comme règlement de comptes</i>	210
CHAPITRE II: FEMINISATION ET BISEXUALITE DE L'ECRITURE: <i>LA PLUIE</i> OU "LES NUITS D'UNE FEMME INSOMNIAQUE"	218
PARTIE III: ASSIA DJEBAR OU L'ITINERAIRE ACCOMPLI	258
CHAPITRE I: FEMMES D'ALGER "DANS" LEUR APPARTEMENT	262
CHAPITRE II: L'AMOUR, LA FANTASIA OU L'AMOUR S'E-CRI-T	283
CHAPITRE III: LES OMBRES DERRIERE LES SULTANES OU <i>OMBRE SULTANE</i>	333
CONCLUSION	381
BIBLIOGRAPHIE	399

INTRODUCTION

I Présentation du sujet

Dans les premières anthologies réservées à la littérature algérienne¹, figurent toujours les mêmes auteurs femmes: Assia Djebar, Yamina Mechakra et Aïcha Lemsine (du moins il en était ainsi au moment où j'ai entrepris l'écriture de mon mémoire de DEA²). Partant de cette observation

¹ Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et auteurs*, Sherbrooke (Québec), A Naaman, 1973, et *La littérature algérienne contemporaine*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?, 1973, *Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne de langue française, 1947-1977*, Alger, SNED, 1981, *Situations de la littérature maghrébine de langue française*, Alger, OPU, 1982. Memmi Albert, *Anthologie du roman maghrébin*, Paris, Nathan, 1987

² "Du silence orageux à la littérature féminine algérienne", mémoire pour l'obtention du DEA, soutenu à l'Université Paris-Nord en 1992, sous la direction du professeur Charles Bonn. Le mémoire de DEA est disponible à la bibliothèque de Paris-Nord.

Au moment où j'ai entrepris mes recherches, on ne recensait aucun ouvrage "sur" la littérature féminine. Je me suis bien entendu servi de l'ouvrage de Ahlem Mostaghanmi, *Algérie, femmes et écritures*, paru aux éditions de L'Harmattan en 1985, mais le contenu s'éloignait quelque peu de l'écriture des femmes, il s'intéressait plutôt à l'image de la femme dans la littérature algérienne. Le seul ouvrage qui traitait de ce sujet et dont je me suis servie pour mon travail, est le *Cahier d'études maghrébines n 0 2*, édité à Cologne en 1990, et qui a réservé ce numéro aux écritures femmes - "Maghreb au féminin" - . Et dans ce numéro, Christiane Achour annonçait la publication prochaine de deux ouvrages sur l'écriture féminine algérienne. *L'anthologie de la littérature algérienne d'expression française*, publié chez Bordas en 1990, et qui a réservé une partie de son contenu à la

presque quantitative, j'ai voulu savoir pourquoi d'autres femmes algériennes ne s'exprimaient pas par l'écriture comme ont pu le faire les écrivains algériens. Au cours de mes recherches, j'ai été surprise par le nombre impressionnant d'écrivaines méconnues et par tant de diversité dans l'expression. Même s'il m'a été déconseillé d'entreprendre un travail qui engloberait toutes ces écrivaines³, j'étais animée d'un désir réel de lever le voile sur l'écriture féminine algérienne. Au fur et à mesure que j'avançais dans mon travail de recherche, ce sujet s'est avéré être de plus en plus d'actualité. Les raisons sont diverses et peuvent être attribuées à la régression du statut de la femme en Algérie. En effet les femmes se rendaient soudain compte que tous les acquis disparaissaient au profit d'une nouvelle tendance au sein de la classe politique qui se voulait plus arabe que les Arabes et plus musulmane que les musulmans. Mais cet excès se manifestait seulement quant il s'agissait des droits des femmes et de leur émancipation. L'Algérie était devenue comme l'a remarqué Assia Djebar et toutes les autres femmes actives, l'Algérie était devenue plus que jamais un pays d'hommes, géré par les hommes et au profit des hommes, et même la rue se vidait des femmes qui préféraient encore l'enfermement à l'agressivité de la rue. Certes cette agressivité n'a pas été pratiquée par l'état, mais elle n'a pas été combattue non plus. Il y a eu un laisser aller et une attitude lâche envers les femmes leur laissant la responsabilité de lutter contre la société et les traditions et en les privant de textes juridiques

littérature féminine algérienne. *Le Diwan d'inquiétude et d'espoir*, paru aux éditions ENAL a été tardivement publié, et n'a pu être consulté que pour ma recherche doctorale.

³ J'utiliserai le terme écrivaine afin d'éviter de répéter à chaque fois "femme écrivain", mais aussi parce que du moment que les femmes (en général) ont acquis une tradition dans l'écriture, il est temps qu'elles acquièrent un titre.

susceptibles de protéger leurs acquis ou leurs droits⁴. En réaction à ce vide et à cette recrudescence de la violence et de l'exclusion sociale, la plupart des écrits vont voir le jour dans les années quatre-vingt - quatre-vingt-dix, comme si la pression et la volonté d'exclusion des femmes devenaient le "stimulus" de cette prise de parole et de la volonté d'occuper l'espace public. Même si la profusion des ouvrages ne peut être entièrement attribuée aux changements politico-sociaux de l'Algérie, il serait tout de même "incorrect" et "inconvenant" d'attribuer cette profusion au hasard des événements. A une période où toute une partie de la population voulait "enterrer de nouveau"⁵ les femmes algériennes, celles-ci dans un dernier sursaut ressuscitent et se décident à élever la "voix" et à "transcrire leur mémoire".

⁴ Cette attitude se retrouve parfaitement chez le président de la république algérienne de 1965 à 1978, Houari Boumediene qui bien qu'ayant toujours eu des discours pour l'émancipation de la femme algérienne et sa participation réelle à l'instauration du socialisme, n'a jamais eu le courage de doter l'Algérie de lois qui protègent réellement l'Algérienne comme l'a fait à la même période le président tunisien Habib Bourguiba. Comme l'a noté judicieusement Zakya Daoud dans son livre intitulé: *Féminisme et politique au Maghreb*, Paris, Maisonneuve Larose, 1993, le président Boumediene lors d'un discours à l'occasion de la journée de la femme, a clairement encouragé l'Algérienne à s'émanciper, mais il lui a clairement dit que c'est à elle qu'incombait la tâche de changer les mentalités et non pas aux dirigeants du pays.

⁵ Les Arabes de l'Arabie Saoudite pendant la période antéislamique (appelée "jahiliya" en arabe, qui veut dire période d'ignorance) enterraient les filles a leur naissance. L'Islam a aboli cette exécration tradition. Pour beaucoup d'Algériennes, la proclamation du " Code de la famille" en 1984 par l'assemblée populaire algérienne, ressemble à un véritable retour à la "jahiliya", les femmes étaient en effet de nouveau "enterrées vivantes" sous le "Code de l'infamie".

La parole d'une femme est dès lors considérée comme une véritable "bombe" au sens que lui donne le proverbe algérien⁶; et cette fois-ci, elle explose "réellement", mais de colère et de rancune.

L'Algérie ensanglantée des années quatre-vingt-dix n'a pas étouffé "les voix" de femmes. Bien au contraire, et comme à chaque fois, relever les défis et faire face aux obstacles vont être les ferments d'une nouvelle contestation et d'une nouvelle expression sous le signe de la résistance.

Je me suis intéressée spécialement à l'expression de l'écriture féminine, à cette mémoire, ces voix resurgies, et j'ai tenté de savoir ce qui guide cette écriture, ce qui la nourrit, ce qui relie ou sépare des femmes d'un même pays, mais dont l'âge, l'expérience, l'expression sont si différents.

Je me suis posée la question suivante: si toutes subissent la même oppression sociale, la même injustice, si elles sont spectatrices de l'usurpation de leur Histoire et de la dilapidation de leur mémoire, qu'est-ce qui fait que l'écriture des unes est porteuse de tant de bouillonnement et de violence, alors que d'autres continuent à écrire des textes parsemés de sensibilité et de poésie?

Quels fils pourraient ou seraient susceptibles de relier des textes aussi "explosés" aussi hachés que ceux d'une Nadia Ghalem ou d'une Nina Bouraoui à ceux d'Assia Djebar?

Le point de départ de ma recherche sera de questionner les textes et de définir s'il existe une écriture ou des écritures féminines algériennes. Et s'il en existe une, peut-on alors avancer le terme de spécificité de l'écriture

⁶ "La fille, c'est comme une bombe, il faut la marier à tout prix avant qu'elle ne t'explose entre tes mains et dans ta maison".

féminine algérienne? Et finalement déterminer de quelle façon cette spécificité ou ces spécificités se présentent dans le texte?

II

Pour traiter ce sujet, j'ai choisi d'analyser les ouvrages publiés entre 1970 et jusqu'à aujourd'hui. Cette classification chronologique s'est imposée à moi, du fait que ce sont les textes modernes, "marginaux" qui m'ont d'abord intéressée. Mais ce travail aurait été incomplet si je n'avais pas intégré Assia Djébar, dont les textes s'enrichissent à chaque nouvelle parution d'une nouvelle technique d'écriture et d'une nouvelle maîtrise de celle-ci. Estimant que les textes d'Assia Djébar ont atteint un stade de maturité autre, j'ai considéré indispensable de soumettre ceux-ci au même type d'analyse afin de pouvoir découvrir peut-être en les comparant à quel stade d'écriture ces textes qualifiés de "marginaux" appartiennent.

Dans la première partie intitulée "Des paroles exilées", j'ai retenu trois textes de Nadia Ghalem, deux romans et un recueil de nouvelles: *Les jardins de cristal*⁷, *La Villa Désir*⁸, et *La nuit bleue*⁹. J'ai été séduite par l'écriture de Nadia Ghalem car le mécanisme de connaissance des personnages "ghaléméens" commence à partir "d'un degré zéro" et au fur et à mesure de la progression du récit le lecteur se rend compte que c'est en fait la personnalité névrotique et psychopathologique des personnages qui influencent et qui guident l'écriture. Analyser le processus de l'écriture de

⁷ Québec, Hurtubise, HMH, 1981.

⁸ Montréal, Guérin Littérature, 1988.

⁹ Montréal, V.L.B. 1991.

Nadia Ghalem, reviendra nécessairement à analyser l'évolution ou au contraire la chute des personnages. En effet l'écriture devient elle-même sujette à la folie, les textes écrits ressemblent à "des talking-cure", à un "déballement" sans aucun souci apparent ni de l'esthétique, ni de la chronologie du récit.

Dans cette partie, j'ai choisi d'exposer également la jeune écrivaine Nina Bouraoui pour les raisons suivantes:

- Contrairement à d'autres, j'estime que Nina Bouraoui est une écrivaine exilée¹⁰, car son écriture est un mélange de toutes les conditions nécessaires pour tendre vers une écriture féminine algérienne qui se reconnaît dans les autres textes féminins. Nina Bouraoui a même inauguré l'écriture contestataire et violente dont fait preuve, entre autres, Fériel Assima¹¹ dans son dernier livre.

- Le texte de Nina Bouraoui est caractérisé par un précipice psychopathologique, imposé par l'écriture "explosive" qui prend en charge les maux de la société. Nadia Ghalem et Nina Bouraoui auront ceci en commun: une écriture aux frontières de la folie qui opte volontairement pour l'affichage du dysfonctionnement pathologique.

Partant à la recherche de liens et de signes de connivence entre ces deux différentes écrivaines, je n'ai choisi d'analyser qu'un seul des trois ouvrages

¹⁰La question: où classer Nina Bouraoui a fait couler "beaucoup d'encre" parmi les spécialistes de la littérature algérienne; en effet, quelques-uns se sont aventurés à la classer parmi les "Beurettes", d'autres hésitent à la classer dans la littérature algérienne du fait qu'elle a quitté l'Algérie assez tôt et que sa littérature s'éloigne de plus en plus du "cadre algérien". Je passerai outre toutes ces querelles: pour moi Nina Bouraoui est du fait même de toutes les raisons évoquées une "exilée" de la terre et de la langue; elle se trouve, comme beaucoup de ces consœurs sur le seuil...

¹¹ Fériel Assima, *Rhoulem - ou le sexe des anges* - , Paris, Arléa, 1996.

de Nina Bouraoui, en l'occurrence le premier, *La voyeuse interdite*¹². Ce choix s'explique par le fait que seul ce texte se rapproche de la problématique que je m'étais fixée dès le début; les deux autres ouvrages de l'auteur ont autant de qualités littéraires que le premier ouvrage publié, si ce n'est peut-être que les deux ouvrages, *Poing mort*¹³ et *Le bal des murènes*¹⁴ s'inscrivent plutôt dans une problématique d'une "écriture féminine plus universelle". J'utilise le terme "plus universelle", car l'auteur de ces textes ne se situe plus dans un espace et un temps algérien avec un contexte social et culturel algérien. Bien au contraire l'auteur s'ingénie à effacer toutes traces de temps ou d'espace réel; et la femme bien que présente fortement dans ce décor chaotique, continue à symboliser la Femme.

Dans la deuxième partie de mon travail intitulé "La bisexualité de l'écriture", j'ai choisi d'analyser l'unique ouvrage (à ma connaissance) de Hawa Djabali, *Agave*¹⁵. Cet ouvrage se singularise par ce que j'ai nommé "la bisexualité de l'écriture" et parfois même "l'écriture androgyne", dans la mesure où l'auteur prête sa plume à un narrateur "je" masculin (narrateur "je", lui-même schizophrène luttant pour l'union de son "je"). Mais vers la fin du récit, le personnage féminin se réapproprie son histoire et de ce fait se réapproprie la plume de l'auteur, et le "je" narratif devient enfin un "je féminin". L'androgynie se manifeste dans l'écriture du fait que le personnage masculin cité vit aussi une lutte entre son côté féminin et son

¹² Paris, Gallimard, 1991.

¹³ Paris, Gallimard, 1993.

¹⁴ Paris, Fayard, 1996.

¹⁵ Paris, Publisud, 1986.

côté masculin¹⁶. Cette lutte ne correspond pas au fait que l'auteur est de sexe féminin, car la même lutte ronge aussi le personnage féminin.

Pour compléter ma recherche sur la bisexualité de l'écriture, j'ai tenu à inclure le roman *La pluie*¹⁷ de l'écrivain algérien Rachid Boudjedra, qui lui, a choisi de se "mettre dans la peau" d'une femme, féminisant de ce fait l'expérience de la bisexualité.

Je m'intéresserai donc de très près à ces deux expériences de la "bisexualité de l'écriture" en essayant de voir ses limites à recréer des mondes différents ou au contraire les innombrables possibilités qu'une telle "gymnastique" de l'esprit et du corps offre aux auteurs.

Si l'histoire, la chronologie, la maturité, la profusion des écrits m'imposaient de commencer mon étude par Assia Djébar et de terminer par les nouvelles écrivaines, j'ai néanmoins choisi de faire le contraire presque pour les mêmes raisons mentionnées. En outre, une crainte m'habitait, celle que les écrits d'Assia Djébar "occultent" les autres écrits féminins, qu'il soit difficile après une première partie consacrée à l'auteur le plus lu et le plus étudié de mesurer la qualité des autres écrivaines étudiées. Mon intention n'est en aucun cas de partager mon travail en une partie réservée à Assia Djébar et "les autres", mais bien au contraire de montrer le panorama évolutif de l'écriture féminine

Concernant mon travail sur les trois textes: *Femmes d'Alger dans leur*

¹⁶ C. G. Jung, *L'âme et la vie*, Paris, Buchet/Chastel, 1963.

¹⁷ Paris, Denoël, 1987.

*appartement*¹⁸, *L'amour, la fantasia*¹⁹, et *Ombre sultane*²⁰, il faut m'expliquer sur la démarche suivie. Mon objectif était de faire une lecture, puis une critique "nouvelle et personnelle", car je connaissais la quantité d'études concernant ce sujet, et ne voulais absolument pas être influencée par des écrits antécédents. Une fois ma lecture terminée, j'ai consulté quelques écrits critiques qui ont pu confirmer ce que j'ai avancé, ou au contraire qui ont pu servir d'antithèse. Cette démarche a été ma démarche générale pour toute l'analyse, mais avec les autres écrivaines, le problème ne s'est pas posé de la même manière, étant donné qu'il n'existait pas beaucoup de critiques littéraires les concernant.

Concernant mon analyse des textes d'Assia Djébar, l'abondance des ouvrages qui ont été publiés au fur et à mesure que mon travail progressait, l'urgence de l'instant, la gravité de la situation en Algérie ont de nouveau été le stimulant de l'écriture djébarienne. *Loin de Médine*²¹ par exemple a été publié au moment où la femme algérienne était la cible des islamistes qui voulaient l'écartier de la vie sociale et politique. Le texte était comme une réponse à ces attaques, réponse qui s'est nourrie des mêmes textes religieux sur lesquels se sont basés ces islamistes. *Le blanc de l'Algérie*²² et *Oran langue morte*²³, sont des textes "accouchés" au paroxysme de la douleur, et qui ont perturbé la chronologie annoncée de son quatuor romanesque. Il m'était impossible d'intégrer de nouveaux textes à un corpus qui était déjà

¹⁸ Paris, Editions Des femmes, 1980.

¹⁹ Paris, J-C Lattès, 1985.

²⁰ Paris, J-C Lattès, 1987.

²¹ Paris, Albin Michel, 1991.

²² Paris, Albin Michel, 1996.

²³ Paris, Actes Sud, 1997.

important; je les ai néanmoins lus et je me suis servie de certains points de ces textes pour enrichir mon analyse.

Dans mon approche des textes djebariens, j'ai tenté d'une part de me faire à mon tour "écoutouse"²⁴ des voix en me penchant sur le rôle des voix féminines dans l'écriture djebarienne et j'ai tenté de comprendre de quelle façon un phénomène si oral peut être transposé à l'écrit.

D'autre part, j'ai observé de quelle façon des faits sociaux de la vie quotidienne féminine - cérémonies de deuil, mariages etc. - ont pu servir de base d'écriture et ont contribué à donner une touche particulièrement féminine à l'écriture d'Assia Djébar, sans pour cela sombrer dans le style ethnographique ou exotique. D'une façon consciente ou non, l'écriture d'Assia Djébar a renoué avec la poésie féminine arabe qui a eu son temps de gloire²⁵; plus que cela la poésie traditionnelle algérienne improvisée habite les textes djebariens. Ainsi, les problématiques de la mémoire et de l'histoire restent uniques en leur genre dans les textes djebariens, en fait ils sont plus qu'une problématique, ils sont la matière même du texte.

Pour que ce travail soit complet, j'ai inclus aussi pratiquement tous les textes féminins algériens publiés à partir des années soixante-dix que j'ai pu

²⁴ J'emploie ce terme en rapprochement avec celui qu'Assia Djébar a utilisé dans le texte de *L'amour, la fantasia* : "diseuse".

²⁵ La poésie arabe féminine a été en effet de tout temps appréciée. Toutes les dynasties arabes de Bagdad à Grenade ont eu leurs poétesses favorites. Les «jawaris» esclaves de luxe au service des Khalifes devaient obligatoirement exceller dans la récitation de la poésie et quelques-unes d'entre elles ont été célèbres pour leurs poèmes, particulièrement en Andalousie.

consulter. Mon corpus comprend donc trente deux écrivaines - incluses celles que j'ai étudiées en détail - et soixante- six textes différents.

Je ne me suis pas interdite non plus la lecture d'ouvrages qui traitent du sujet de la femme d'une manière plus sociologique ou anthropologique, tels les ouvrages de Fatima Mernissi, Nawal el Saadaoui, Malek Chebel, Souad Khodja, Zakya Daoud, Camille Lacoste Dujardin, Germaine Tillon, Gabriel Camp et Saadi Nouredine, ouvrages utiles pour leurs renseignements concernant la société arabo-musulmane et la place de la femme dans celle-ci. De même, les consultations de certains textes de littérature maghrébine se sont avérés nécessaires tels les textes de Kateb Yacine, de Rachid Mimouni, ou de Taher Benjelloun.

Il s'avère en effet bien difficile de séparer le texte de son contexte social, politique et historique. Les écrivaines ont explicitement intégré à leurs récits l'histoire de l'Algérie en lui donnant une dimension et une perspective différentes des approches entreprises par les écrivains hommes. Mais cette démarche n'a pas été suivie concernant le contexte politique et social. Ces deux facteurs sont à extraire des textes eux-mêmes. Ils constituent la sève des récits. En effet, on ne peut nier le contexte de l'Islam dans lequel créent ces écrivaines. La vie quotidienne est rythmée par les coutumes islamiques. Même le paysage urbain avec ses constructions faites "sur mesure" pour protéger les femmes des regards masculins. L'Islam gère aussi l'architecture de la ville et l'espace de celle-ci, dans le sens où les lieux réservés exclusivement aux femmes ou exclusivement aux hommes (cafés, marchés) ont une place précise et spécifique dans l'architecture de la Médina par exemple. La notion d'appartenance à un espace social délimité par les coutumes et les traditions religieuses est un fait important qui renforcera le sentiment de scission très fort entre "elles" et tous "les autres", entre

l'espace où elles évoluent et tous les autres qui leur sont interdits. Si les écrivains maghrébins hommes ont pu grâce à l'écriture violer les espaces féminins et se débarrasser ainsi de quelques fantasmes qui les habitaient²⁶, les femmes, elles, sont restées écartées de tous les espaces masculins. Nous ne verrons aucune d'entre elles fréquenter les cafés maures, ou les lieux de fumeries qui ont tant caractérisé le texte de *Nedjma*²⁷ de Kateb Yacine ou ceux de Tahar Benjelloun²⁸.

L'autre fait important qui tisse le contexte social des textes féminins est l'espace de l'école, que ce soit l'école coranique ou l'école publique. Mais à ce niveau aussi l'école coranique ne sera pas un lieu aussi traumatisant qu'il l'a été pour les hommes, comme si dès le jeune âge le texte sacré était destiné aux futurs hommes, aux futurs musulmans.

Le contexte social, traditionnel et religieux n'est pas seulement un arrière-plan des textes, il est le ciment de ces textes. La structure familiale, le patriarcat, la polygamie, les lois islamiques qui régissent la cellule familiale ne sont pas que des thèmes, ils font partie de la personnalité féminine et sont donc intégrés à l'écriture des écrivaines.

Par contre le contexte politique n'est pas aussi explicitement présent dans ces textes qu'il l'est dans les textes masculins, non pas que les femmes soient moins conscientes des problèmes du pays (car comme l'ont fait remarquer beaucoup de militantes féministes, tous les problèmes de la

²⁶ Les Maghrébins ont en effet beaucoup fantasmé sur les hammams y mêlant des souvenirs d'enfance à un voyeurisme mal caché. Nous noterons aussi que ce sujet a été de même porté à l'écran dans des films "cultes" du cinéma maghrébin comme *L'enfant de Halfaouine* du Tunisien Boughdir ou *Une femme pour mon fils* de l'Algérien Ali Ghalem, dont le scénario a été tiré du livre du même nom et du même auteur.

²⁷ Paris, Seuil, 1956

²⁸ Nous pouvons relever à cet égard que le personnage de Benjelloun, elle, a pu avoir accès à ces lieux masculins, mais seulement parce que c'est un personnage androgyne.

société algérienne retombent sur la ménagère qui est obligée de gérer ces répercussions à l'échelle de sa famille), mais il me semble que comme l'a si bien montré Fatima Mernissi dans *Sultanes oubliées*²⁹, les femmes musulmanes n'ont jamais voulu d'un pouvoir trop voyant, trop exposé, lui préférant un pouvoir de l'ombre - mot qui nous renvoie directement à la sultane des ombres d'Assia Djebar - laissant croire à l'homme qu'il est le seul détenteur du pouvoir .

Le contexte politique resurgit clairement au moment où il touche à la structure familiale et féminine. Le socialisme sauvage qui a géré l'Algérie après l'indépendance est remis en cause au moment où il a écarté les femmes du pouvoir tout en les engorgeant de discours sur la place de la femme dans la société socialiste modèle. Le politique resurgit aussi quand il s'est agi d'écrire l'histoire de la guerre. Le socialisme c'est aussi l'urbanisme qui a privé les femmes de cours, de jardins et de sorties et les a cantonnées dans des H.L.M qui se transformeront en véritables cercueils créant ainsi des fractures au sein de la famille algérienne déjà éprouvée par les changements apportés par la colonisation et l'urbanisation.

Ces modestes rappels nous aident à mieux comprendre ces textes sur lesquels je vais porter mes observations. Certes, mon but n'est pas de faire une peinture sociale, ceci a été tellement fait, mais je me suis intéressée davantage à la question de savoir si un même niveau social contraignant peut influencer l'écriture au point de pouvoir parler distinctement d'écriture féminine algérienne.

Je me suis de même posée la question de savoir pourquoi les mêmes conditions d'enfermement ou de souffrances peuvent-elles donner des textes aussi différents. Est-ce que les mêmes causes donnent obligatoirement les

²⁹ Paris, Albin Michel, 1990

mêmes effets? Et à quel niveau l'expérience privée peut-elle influencer la fiction et pourquoi des écrivaines s'éloignent-elles tant du privé pour décrire le réel (l'exemple de Nina Bouraoui) et que d'autres au contraire ne peuvent s'empêcher de se dire d'abord, de se dévoiler afin de dire directement le réel cruel.

J'émettrai ici trois regrets: Le premier est de ne pas avoir pu intégrer quelques textes de Malika Mokkedem, qui offrent des approches intéressantes de la mémoire et de l'histoire, qui auraient pu être comparées aux autres problématiques analysées. Cette lacune est due en premier lieu à l'écriture quelque peu "classique" de l'auteur que j'ai eu du mal à analyser, ayant toujours été plus attirée par des textes davantage "implicites" et dont la construction rappelle des "acrobaties psychanalytiques".

Le second regret est celui de ne pas avoir intégré à mon analyse l'oeuvre de Leila Sebbar qui a donné l'envie aux jeunes nés en France - garçons et filles - de se dire enfin, de dire leur histoire et de ne plus se contenter d'être des faits divers sur les quotidiens français ni des «cas» sociologiques de quelques chercheurs.

Les personnages hors du commun de Leila Sebbar, son approche de la mémoire orale féminine des femmes immigrées et l'omniprésence de la douleur de l'exil, sont tous des problématiques que j'aurais aimées comparer avec celles d'Assia Djebar ou de Nadia Ghalem. Malheureusement, une telle analyse aurait exigé que j'intègre de même les textes de la littérature féminine dite «beure», travail qui aurait nécessité d'autres mois de travail.

Le troisième regret est celui que je viens d'annoncer, à savoir de ne pas avoir consacré une partie à l'écriture féminine de la deuxième génération,

dite écriture "émergente"³⁰ parmi laquelle quelques écrivaines ont pu se distinguer par l'originalité de leurs écrits et imposer une nouvelle façon de se dire dans un espace et dans une langue qu'il faut continuellement conquérir. Cette lacune qu'on me reprochera certainement est due malheureusement aux impératifs du temps.

III

Concernant la méthode employée pour analyser ces différents textes, et afin d'éviter d'être limitée par une seule approche théorique, j'ai analysé les textes sans avoir préalablement consulté les écrits critiques, c'est-à-dire: me baser en premier lieu exclusivement sur le texte et la nature du texte, faire abstraction de toutes les théories littéraires, commencer par un "degré zéro de la lecture" en quelque sorte, "décortiquer" le texte, relever les techniques utilisées par les auteurs et la touche individuelle de chacune, remarquer où et comment apparaît l'originalité du texte.

Après cette étape seulement, j'ai commencé à savoir quelles théories littéraires pouvaient être applicables à ces textes, et à quels moments et dans quelles conditions ces différentes théories pourraient s'y appliquer.

Il ne s'agissait pas pour moi d'appliquer des théories générales aux textes analysés, mais de relever les techniques utilisées par les écrivaines et de montrer leur spécificité et leur particularité.

Il m'a semblé que ceci était la meilleure méthode pour aborder des textes aussi différents que ceux que j'ai choisis. En effet l'extrême diversité des

³⁰ Terme emprunté à Charles Bonn

techniques et la spécificité de chaque texte, m'empêchaient de me limiter à une ou deux approches théoriques, il m'a fallu changer d'outils méthodologiques suivant les oeuvres. Parfois l'évolution même de chaque écrivaine a rendu nécessaire l'application de plusieurs méthodes.

Pour analyser les textes féminins de mon corpus et pour compléter les observations personnelles mentionnées ci-dessus, j'ai aussi eu recours à différentes méthodes générales en fonction de la nature des ouvrages abordés.

- La critique structuraliste garde son intérêt: Gérard Genette et Philippe Hamon permettent une approche narratologique des textes.

- La socio-critique permet d'observer comment les romancières traitent de la condition féminine ainsi que différents phénomènes de société. A ce sujet, il faut signaler que je n'ai pas opté pour une théorie socio-critique bien déterminée, celle-ci s'appliquant mal au sujet traité. J'ai donc préféré me baser sur des ouvrages sociologiques traitant du Maghreb plutôt que sur des ouvrages sociologiques théoriques appliqués à la littérature.

- En ce qui concerne l'approche historique dans les textes littéraires, encore une fois j'ai dû compter sur mes propres ressources, n'ayant pas trouvé une approche qui puisse confirmer mes analyses

- Les ouvrages du corpus observés ouvrent cependant un large champ d'investigation psychanalytique. A cause de la pression de la société patriarcale musulmane, les auteurs utilisent l'écriture comme une cure thérapeutique et la nouvelle génération d'écrivaines n'hésite pas à se servir des "maladies psychiatriques" afin de dénoncer la pression sociale. En plus des grands théoriciens de la psychanalyse comme Freud et Jung, je me suis

basée sur des théoriciens de la psychanalyse appliquée à la littérature tels que Jean Legalliot, Bellemin Noël, Anne Clancier et Catherine Weider.

- Concernant la critique littéraire féminine, j'ai consulté l'ouvrage de Béatrice Didier et celui de Mary Eagelton , mais ils ont plutôt fourni une antithèse à mon analyse personnelle.

- Parce que les femmes possèdent une relation particulière à leur espace et parce qu'elles ont toujours dû se créer des espaces et des temps imaginaires afin de faire face à la promiscuité de leur espace quotidien, leurs écrits font appel à un imaginaire bien spécifique; et c'est pour cette raison que les théories de l'imaginaire de Gilbert Durand m'ont aidé à développer une nouvelle approche des oeuvres.

- Finalement à partir de ces diverses approches, j'ai tenté d'adapter ma propre démarche d'analyse en face des textes littéraires choisis.

Les résultats acquis nous permettront-ils de répondre à la question de savoir si ces différentes auteurs femmes algériennes ont su donner une voix à toutes leurs consœurs privées de parole? De quelle façon chacune d'entre elles va-t-elle tenter de faire revivre la Mémoire des ancêtres en utilisant sa propre voie d'écriture?

La diversité nous empêche-t-elle de classer ces différentes écritures sous un même registre appelé "écriture féminine"? Cet obstacle permettrait en outre d'annoncer l'existence de plusieurs écritures féminines, qui auraient cependant les mêmes sources historiques et sociales et le même but de réhabiliter la mémoire féminine à travers un travail de spéléonaute de voix .

PARTIE I: DES PAROLES EXILÉES

CHAPITRE I: A L'ECOUTE DES DELIRES: NADIA GHALEM

Les textes de Ghalem sont parmi les meilleurs textes féminins de ces dernières années et parmi les plus prometteurs avec ceux de Hawa Djabali et Nina Bouraoui.

Nadia Ghalem est pratiquement inconnue du public algérien, son nom a été cité pour la première fois dans par Jean Déjeux³¹, puis quelque temps plus tard dans les anthologies de Christiane Achour³². Mis à part les quelques renseignements qui existent au dos du livre, elle reste une parfaite inconnue, ce qui n'occultera nullement notre approche, bien au contraire, n'ayant aucun élément supplémentaire sur sa vie, nous nous sommes exclusivement intéressées au texte créé, sans que l'élément biographique n'intervienne dans la lecture, ou qu'il nous pousse à faire des liens entre l'auteur et le texte.

³¹ "Littérature féminine en Algérie" *In Cahier d'études maghrébines*, Cologne, 1990.

³² *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Bordas, 1990 et *Dictionnaire des oeuvres algériennes en langue françaises*, Paris, L'Harmattan, 1990.

Comme il est indiqué, Nadia Ghalem est classée parmi les écrivains qui ont choisi l'exil³³, cette classification est importante car ce thème est un thème récurrent chez les écrivaines qui écrivent loin de leur pays. Le thème de l'exil ne se posera pas en termes de volontaire ou pas, là n'est pas la question. je chercherai plutôt de quelle façon celui-ci est vécu par les personnages créés par l'auteur, et de quelle façon il influence l'écriture. Et à quel niveau de l'écriture le retrouve-t-on?

Les mêmes préoccupations de l'auteur reviennent assez souvent dans ses textes. Comme Assia Djebar, mais sous une forme différente, elle est préoccupée par la mémoire et l'héritage des ancêtres, par la force des paroles ancestrales et le désir profond de faire revivre les voix et la mémoire passées. Les personnages créés par Nadia Ghalem ne font pas un travail historique comme ceux de Assia Djebar, eux, voyagent à travers le temps et l'espace pour retrouver les anciens, et en fait les anciens n'ont pas vraiment quitté la terre, ils restent dans un espace situé entre la réalité et le rêve, et ceux qui croient en la présence des ancêtres ont toujours la possibilité de les retrouver, de les rencontrer et de bénéficier de leurs conseils. Le lecteur retrouve aussi comme dans les ouvrages des autres écrivaines cette tension entre amour et haine pour la mère; amour, car c'est la mère, mais haine car elle n'a pas su se révolter et a voulu inculquer la soumission à ses filles.

Les personnages des textes analysés sont typiquement "ghaléméens": ils sont toujours à la recherche ou en quête de quelque chose. Dans leur quête de la vie, de la reconnaissance, de l'amour ou de la liberté, les personnages sont toujours présentés comme assez instables, ils sont toujours au bord de

³³ Je n'attache pas d'importance à l'exil en tant qu'élément biographique de l'auteur, mais plutôt à la parole exilée en tant que telle.

la chute: *funambules*, dira l'auteur, ils sont à la fois fragiles et forts, ils vacillent continuellement entre espoir et désespoir, entre chute et ressaisissement, ils sont à la fois touchants par leur acharnement à vouloir à tout prix «s'en sortir», et exaspérants dans leurs moments de relâchement. Ces dualités donnent aux textes de Nadia Ghalem un ton assez caractéristique, ni compatissant ni violent, ces dualités expriment une lutte de la vie avec sa part de peine et de joie, ni noir, ni blanc, ni ici, ni là-bas... Les personnages de Nadia Ghalem ont aussi une vision assez particulière de l'amour; L'auteur rejoint en cela la multitude d'écrits maghrébins où l'amour est toujours représenté comme hors norme, hors du commun. Ses personnages s'aiment et se haïssent à travers le temps et l'espace, ils tentent d'atteindre des objectifs inconnus et n'arrivent à se retrouver que sous l'aile de la mort.

Notre étude portera d'abord sur *Les jardins de cristal*³⁴, puis sur *La Villa Désir*³⁵ qui marquent l'orée des années quatre-vingt, et en dernier lieu sur *La nuit bleue*³⁶ qui caractérise les années quatre-vingt-dix.

³⁴ *Les jardins de cristal*, Québec, Éditions Hurtubise HMH, 1984.

³⁵ *La Villa Désir*, Québec, éditions Guérin littérature, 1988.

³⁶ *La nuit bleue*, Québec, VLB éditeur, 1991.

A/ Les jardins de cristal ou l'écriture du dedans

Ce roman est un plongeon dans les sinuosités de l'esprit et de l'âme. Une introspection douloureuse à la recherche de soi. La narratrice fait plus qu'analyser sa maladie, elle la dissèque au bistouri, elle la sonde jusqu'au fin fond de ses mystères et veut en faire resurgir les cris de vérité.

Parfois la narratrice se demande si cette maladie existe vraiment. Que veut dire ce mot? Et elle renvoie au lecteur l'image de son propre questionnement, au point que l'on se pose réellement des questions sur sa maladie. Elle explique si bien ses peurs, ses angoisses, sa logique, que le lecteur entre complètement dans sa spirale, et qu'il se demande lui aussi où sont les frontières entre le normal et le fou? et surtout qui le décide? Quand elle explique pourquoi elle refuse de parler ou bien pourquoi elle se cogne la tête contre le mur, on comprend tout à fait son raisonnement "on est avec elle", on est "dans elle " et on ne comprend pas pourquoi elle serait traitée de folle, elle qui ne fait que vivre dans son monde à elle, elle qui ne fait que refuser les horreurs de ce monde extérieur.

Tels des funambules, les lecteurs aussi suivent et vivent la chute imminente de la narratrice, chute dans le précipice de la folie.

La construction de ce roman (sous forme de journal), nous rappellera souvent un autre journal, celui de la narratrice de *La pluie*³⁷ roman masculin dont nous traiterons ultérieurement. Mais les ressemblances ne s'arrêtent pas là, les deux narratrices sont au bord de deux précipices: Une est au bord du suicide, l'autre lutte sur deux fronts: contre la folie et la mort, et toutes les deux tentent de régler leurs problèmes ou leurs conflits avec leurs mères respectives, toutes les deux sont hantées par le spectre du père. En ce qui concerne l'écriture, elle est très différente, même si cette fois-ci Rachid Boudjedra s'exprime par la plume d'une femme, la virulence de son verbe et du ton reste intacte, alors que Nadia Ghalem porte en elle une colère certes, mais pas de violence ni dans le verbe, ni dans l'écriture.

Le premier roman de Nadia Ghalem, raconte l'histoire d'une lutte pour la vie, une lutte contre la mort et la folie. Le roman commence par une narration à Paris. La narratrice y est pour remettre une lettre et un manuscrit à la mère d'une amie qu'elle vient de connaître: Chafia.

L'exercice s'avère assez douloureux, car elle doit aussi *lire* pour la mère qui est illettrée. La narratrice se trouve feuilletant avec la mère ou sous les yeux de la mère la vie de Chafia. Chafia raconte alors son parcours dans les enfers de la folie, sa guerre contre les fantômes et les cauchemars; elle dévoile des textes écrits au sang de sa folie, des textes écrits au paroxysme de ses crises. La narratrice-Chafia tente aussi de lutter contre les préjugés établis à l'encontre des maladies "non physiques", elle voit l'issue de son cauchemar, le jour où elle rencontre sur son chemin un docteur qui ne la considère pas seulement comme une malade associée à un nom de maladie

³⁷ Rachid Boudjedra, *La pluie*, Paris, Denoël, 1987.

(une névrosée, une schizophrène, une psychopathe etc.), mais comme un être humain.

Le texte d'ouverture est constitué de deux pages, écrites à Paris par l'amie de Chafia. Ces deux premières pages sont aussi d'une certaine manière une introduction implicite au texte, qui n'aurait pas été compréhensible sans cette introduction. La lettre écrite en italique (p.6), donne elle aussi des éléments qui aideront le lecteur à mieux comprendre "le texte en lui-même", à savoir *Les jardins de cristal*. En effet une fois le texte des *Jardins de cristal* entamé, il n'y aura plus aucune indication, ni de date, ni de chapitres, ni de parties. Un véritable récit "vomi" le long du chemin parcouru par la narratrice-Chafia.

S'il n'y a pas de parties ou de dates qui guident la narration, la narratrice-Chafia se fait cependant une excellente guide pour son texte, en effet le texte est coupé par trois astérisques, qui indiquent la fin d'une "partie" et le commencement d'une autre. Nous relevons 23 parties divisées par trois astérisques (***), qui constituent une pause pour le personnage qui lit le manuscrit, mais aussi une pause pour le lecteur, pour qui il n'est pas toujours facile de suivre un récit aux frontières de la folie.

1/ La symbolique des jardins de cristal

L'image du verre, du cristal est une image omniprésente dans ce roman, mais elle n'est pas si visible que ça, les mots *cristal* ou *verre* reviennent souvent, mais ils sont noyés en quelque sorte dans ce texte, il faut donc fouiller et fouiner pour les extraire de celui-ci. Je m'intéresserai à ces mots

car ils ont déterminé le titre, puis nous tenterons d'analyser la symbolique de ces images et à travers elles, la symbolique du titre.

Les images du verre sont bien présentes, mais que signifient-elles? L'image du verre peut renvoyer à une image protectrice et isolatrice. Mais cette explication ne saurait suffire, car le verre n'est pas le métal le plus solide qu'on puisse doter de cette capacité de protection. Alors pourquoi l'image du verre? Le verre symbolise avant tout la transparence, il symbolise aussi "l'illusion de l'accessibilité" car l'autre côté reste "infranchissable, inaccessible, impénétrable".

Par association, le verre va symboliser "l'illusion de la protection", les dangers semblent loin, mais il n'en n'est rien. Le verre symbolise aussi la fragilité, et c'est ce côté aussi qui va resurgir de l'analyse, son bonheur et son illusion vont s'effriter quand le verre va éclater et que la narratrice va recevoir "des éclats de verre" (p.51)

Plus tard, le lecteur apprendra que cette phobie du verre lui vient d'un traumatisme d'enfance: sa maison a été dynamitée et toutes " les vitres sont venues vers moi comme si j'avais été un aimant qui les attirait en les brisant. Après je ne me souviens plus que de ces échardes de verre que je devais aller chercher avec une aiguille sous la peau de mes jambes, comme je l'avais fait jadis pour les éclats de grenade sous la peau de mon père" (p.51)

La narratrice utilise aussi le sens du mot *verre*, pour décrire un instrument de protection, elle cite une *cage de verre* où elle voudrait se retirer (p.12), puis elle réutilise le même mot avec à peu près le même sens quand elle dit qu'elle a "refermé ses paysages murés dans une boule de verre" (p.20), qui n'est que pour elle. Elle rajoute que les survivants construisent des "maisons de verre[...] Ils seront en sécurité comme des poissons précieux dans un

aquarium qui isole des prédateurs" (p.16). Elle se sert aussi de l'image de l'enfant "enfermé dans sa carapace comme sous une cloche de verre" (p.49).

Je pourrais pousser ma réflexion plus loin, si je renvoie à l'autre analyse à l'autre texte de Nadia Ghalem: *La Villa Désir*; en effet le texte de 1988 contient le manuscrit d'un film, qui est lui-même constitué d'un feuilleton. Et dans ce feuilleton des personnages sont enfermés dans une bulle de verre, et leur ravisseurs croient les isoler ainsi du monde, mais surtout de leur mémoire. Plus tard ils auront en aversion tout ce qui ressemble de près ou de loin à une cage de verre.

Nous avons abordé l'image du verre, pour arriver à celle plus éclatante du *cristal*, la plus importante dans le texte qui renvoie explicitement à cette matière. Le cristal est une variété de verre plus transparente et plus pure que celui-ci, les images de jardins de cristal apparaissaient au début du texte comme "des éclats de cristal" qui blessent et écorchent. Regardons quelques citations qui confirment que le cristal écorche, fait saigner:

Il y a dans ma gorge des éclats de cristal qui blessent les chairs et me renvoient des résonances de douleur jusqu'au creux du ventre (p.13)

[...] et les fleurs de cristal me découpent précieusement la peau où s'accrochent des gouttes de rubis (p.30)

Une petite fille traverse le jardin de cristal. Un pétale transparent a coupé les veines de son poignet. Une goutte de sang perle sur la fleur et la goutte devient filet, qui devient rivière, puis fleuve de vin[.] (p.46)

Quand je l'ai fissurée et que mon poignet blessé a usé l'épaisseur du verre[...] (p.47)

A chaque fois que je me débats, les échardes coupantes me trouent les chairs (p.72)

Comme nous pouvons le voir, ces images apparaissent ici sans qu'un lien puisse être fait entre ces images et le récit; d'ailleurs il n'est pas indiqué que ce sont des images, elles donnent l'impression d'être dans le texte par pur hasard, comme des comparaisons normales. C'est leur lien avec le sang qui attire l'attention (même si le terme sang est subtilement occulté par des métaphores comme vin et perles de rubis).

Donc, ces jardins de cristal transparents, purs, limpides et précieux symbolisent pour l'héroïne la fragilité du monde qui entoure la narratrice ainsi que la fragilité de son état mental, comme si cette scène de l'explosion de sa maison se répétait à chaque fois et que la douleur resurgit de plus belle.

Un peu plus loin, la narratrice se compare à une "grenouille dans un jardin de cristal", et cette comparaison reviendra plusieurs fois de suite. Quel premier rapport pouvons-nous établir entre une grenouille et un jardin de cristal? Quel rapport existe-t-il entre la fragilité, la pureté, la transparence et la préciosité et une grenouille? Le lien semble assez difficile à faire, et on pourrait juste dire qu'après tout c'est une malade mentale qui écrit, mais ceci serait trop simplifier les rapports et surtout méconnaître l'auteur. La grenouille a aussi un rôle ici, elle ne sait pas marcher, elle ne fait que bondir, elle est aussi l'un des rares animaux qui vit justement entre deux mondes: l'aquatique et le terrestre! Exactement comme la narratrice qui vit entre le monde réel et l'imaginaire, entre la réalité et la folie, sans être à l'aise ni dans l'un ni dans l'autre, et où tout risque d'exploser d'un moment à l'autre.

Comme il a été dit plus tôt, il est difficile de comprendre au début du récit que ces comparaisons sont des images qui reviennent à l'esprit de la narratrice, ce n'est que vers la fin du texte (p.97) que la narratrice dit qu'elle essaye de faire fuir ces images que la nuit fait fleurir dans sa tête. Une fois guérie, elle dira aussi que ces deux images lui revenaient à l'esprit à chaque fois qu'elle parlait d'elle ou de sa maladie.

Donc, les images de cristal qui écorchent les veines de la fillette symbolisent pour l'héroïne la frontière fragile de la narratrice avec le monde qui l'entoure et qui la fait saigner affreusement, Les jardins de cristal sont aussi beaux, donc ils sont attrayants pour elle et pourtant leurs pétales lui découpent la peau, elle est prise entre l'attrait et la répulsion. Dans le cristal, il y a aussi la notion de transparence qui est importante. Ainsi "les jardins de cristal" renvoient peut-être l'image d'un monde impitoyable à la narratrice, elle peut ainsi voir à travers sans être obligée de franchir la barrière.

La grenouille, elle, symbolise l'être qui vit entre deux mondes, et qui n'arrive pas à trouver réellement un équilibre entre les deux, l'animal n'est à l'aise dans aucun d'eux, ni ici, ni ailleurs... On peut aussi dire que la beauté d'un jardin de cristal et sa pureté, peuvent s'opposer à la laideur, la viscosité et l'état gluant de la grenouille (la narratrice parle à un certain moment d'un monde gluant et triste qui l'habite (p.55)). La grenouille-Chafia, consciente de sa laideur (d'esprit), ne peut que se sentir mal à l'aise dans un jardin de cristal.

Mais il ne faut pas oublier que vers la fin du livre, la narratrice, parle de sa mère qui chantait une chanson faite d'un mélange d'arabe, de français et

d'espagnol, et quand la mère ne trouvait pas les mots de la chanson, elle les inventait:

Elle parlait souvent d'une **prison**³⁸ de **vitre** 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**.» (p.135)

Les mots-clés se trouvent dans cette chanson: vitre, prison, sang, liberté, exploser, notes cristallines (cristal), et ce sont ces images là qu'on retrouvait dans l'imbroglio de ses hallucinations. Si on classe ces images en couples, on verra que celles-ci apparaissent toujours avec au moins une composante, si ce n'est plus:

Prenons par exemple le premier couple: sang/cristal (notes cristallines), il va apparaître dans à peu près toutes les citations.

Citation 1

Il y a dans ma gorge des **éclats de cristal** qui **blessent les chairs** et me renvoient des résonances de douleur jusque dans le creux du ventre (p.13)

Citation 2

[...], je me suis aventurée dans les dédales de **son jardin secret** et les fleurs de cristal me **découpent précieusement** la peau où s'accrochent **des gouttes de rubis** [...] . (p.30)

Citation 3

³⁸ J'ai utilisé les caractères typographiques gras afin d'insister sur les mots-clés qui nous intéressent.

Un petite fille traverse le **jardin de cristal**. Un **pétale transparent a coupé les veines de son poignet**. Une goutte de sang perle sur la fleur et la goutte devient filet, qui devient rivière, puis **fleuve de vin** qui retourne à la grappe [...]. (p.46)

Citation 4

J'ai frappé pendant des années à une porte close qui me laissait voir dans sa transparence des jardins compliqués où j'espérais pouvoir me reposer. Quand je l'ai fissurée et que **mon poignet blessé a usé l'épaisseur du verre**, j'ai pu voir de l'autre côté des jardins organisés qui ne laissent de place ni pour l'imagination ni pour la liberté, **des jardins à la sauvagerie** taillée et arrangée comme ces tapis chinois[...] **Des éclats de lumière** me brûlent les pupilles. (p.47)

Citation 5

Vous m'avez entourée de vos ronces acérées et, chaque fois que je me débats, **les écharde coupantes me trouent les chairs**. Vous avez voulu que ma révolte soit longuement et insidieusement douloureuse.
Pourtant le jardin est beau et **le cristal lumineux**, transparent, luxueux et perfide comme vos idées, et moi, grenouille si laide et si vivante, je suis tapie sur un sol glacé[...] cherchant à trouver les mots-clés qui permettraient de fuir vos **jardins de cristal**. (p.72)

Citation 6

J'essaie de fuir les nouvelles images que la nuit fait fleurir dans ma tête: ces feuilles **de cristal** qui me serviraient à m'ouvrir **les veines et faire courir mon sang comme une rivière d'alcool rouge** dans laquelle je pourrais me noyer pour remonter au grain de raisin qui pend au bout de mon sein et qu'un bébé étrange est en train de téter goulûment, comme s'il suçait ma vie. (p.97)

Citation 7

Il reste que j'ai franchi **une aura de cristal**, indifférente aux ronces qui me déchiraient la peau [...]. (p.109)

Dans la citation 4, au couple cité, s'ajoute un autre couple, celui de verre/liberté, et dans la citation 5, on retrouve une autre composante qui s'ajoute au couple sang/cristal, c'est la notion de liberté, qui apparaît ici sous forme de révolte (pour la liberté), et aussi le fait de se débattre (pour sa liberté aussi).

Les thèmes de la liberté et de la prison s'avèrent récurrents; en effet, dès le début du récit, la narratrice précise que son père revenait de la prison, elle habitait aussi à côté d'une prison, et l'asile est peut être une prison, tout comme la maison fut une prison pour sa mère.

Les rêves ou les hallucinations de la narratrice sont toujours reliés à un moment traumatisant de sa vie, et si elle-même ne connaît pas exactement les phases traumatisantes de sa vie, celles-ci lui parviennent par bribes sous formes d'images, de rêves ou d'hallucinations.

2/ "Intra-écriture" ou l'écriture du dedans

J'avais esquissé dans mon mémoire pour l'obtention du DEA³⁹, la notion d'*intra-écriture*. Je vais tâcher de la développer dans cette partie consacrée au texte *Les jardins de cristal*, car c'est dans celui-ci que se manifeste de façon éclatante ce que j'avais appelé "intra-écriture"

S'il me faut définir les termes avancés, je partirai de l'observation du roman: tout d'abord la narratrice est enfermée dans un asile psychiatrique, elle est "dedans" et à ce "dedans" s'oppose tout le "dehors", elle est coupée du reste

³⁹ Op.cit.

du monde et ne rêve que de pouvoir rejoindre le "dehors". Cette situation rappelle celle de toutes les femmes algériennes qui sont enfermées, non pas dans un asile, mais "dans" une maison. Bien entendu ces femmes-là n'auront jamais l'occasion de parler de cette claustration, ce sont toujours d'autres, celles qui ont échappé à cet enfermement qui en parleront ou qui tenteront d'en parler en prenant pour exemple le cas de leur mère, de leurs tantes ou comme l'a fait Isma, la narratrice d'*Ombre sultane*⁴⁰, de sa propre coépouse.

Dans beaucoup de cas, même si la claustration n'est pas vécue par les narratrices elles-mêmes, quand les femmes écrivent, c'est cela qu'elles essayent de décrire ou de reproduire en premier lieu, comme si elles avaient hérité de ce gène de l'enfermement. Elles transportent l'espace intérieur de leur mères, de leurs enfances, dans leur for intérieur, et c'est cette double intériorisation qui fait que l'écriture des femmes maghrébines est une intra-écriture.

En ce qui concerne la narratrice des *Jardins de cristal*, elle s'est retrouvée malgré elle dans une situation semblable à celle des femmes qu'elle appelle "les domestiquées", et quand elle va écrire, cela ne sera pas autrement que par l'intérieur, elle qui se trouve déjà à l'intérieur.

En plus de cette opposition, qui n'est pas seulement spatiale, la narratrice vit aussi une dualité au sein de son propre corps, comme si elle transposait l'opposition dedans/dehors au sein de son corps et de sa personnalité. L'opposition réelle et spatiale "dedans"/ "dehors" s'est transformée en opposition dedans/dehors au sein de son corps et de son esprit et a fini par influencer et imbiber l'écriture qui est elle aussi devenue une "intra-

⁴⁰ Assia Djébar, *Ombre sultane*, Paris, J-C. Lattès, 1987.

écriture". Ces propos sont confirmés par la narratrice qui s'exprime de la sorte:

J'ai soudain envie d'un grand amour pour me sentir vivre, pour être jeune et pour me dégager de cette lourde carcasse de plomb que je sens se détériorer par le dedans. [...] Il y a des moisissures à l'intérieur des chairs et des éclats de lumière qui fuient avec le sang et qui font du bruit dedans ma tête. Et des grondements qui passent d'une oreille à l'autre. Un bruit intérieur. (p.37)

L'intra-écriture est donc l'écriture d'un moi féminin porteur d'une nouvelle conception de l'écriture féminine et caractérisée par une sensibilité interne féminine, où la conception de soi, de son corps y est bouleversée du moment qu'elle ne se reconnaît que par rapport à un extérieur. C'est de cela que parle certainement la narratrice quand elle écrit:

Les poètes qui écrivent leurs délires et m'emmènent sur une musique chaloupée vers des mondes qui me parlent de l'intérieur, vers cette autre sensibilité que vous ne soupçonnez pas. (p77)

La narratrice des *Jardins de cristal*, s'est construite dès le début une intra-vie, une vie interne où se cache sa vraie nature. Elle se dit être sur une île et que les autres, l'extérieur ne peuvent pas l'atteindre:

Je me suis retirée en moi-même.[...] La vie s'est repliée vers l'intérieur. (pp.12-14)

Certes, la narratrice souffre ici de schizophrénie, mais elle en est consciente et elle dit que "schizo", cela, c'est les docteurs qui le disent, ce qui reste à prouver. Pour sa part, elle analyse son état comme une fuite volontaire vers un intérieur plus réconfortant, un intérieur réconfortant comme l'intérieur du ventre de la mère.

Dès son jeune âge, la narratrice a opté pour la fuite, au moment de la perte du père, elle voulait elle aussi mourir, mais elle disait qu'il fallait vivre pour les enfants de sa mère, mais la vie ne sera plus jamais la même, et c'est à ce moment qu'aura lieu la scission entre dedans/dehors et que grandira "en elle" une personne étrangère à elle et étrangère au monde. Et c'est cette fille qui grandit en dedans d'elle qui refuse de s'adapter à son entourage et qui s'oppose à l'autre partie d'elle-même "le dehors", qui tente, elle, de sortir, de s'extraire du dedans:

Je n'ai plus revu ce père, mais la fille a grandi en dedans de moi et c'est elle qui dicte les idées sombres (p.28).

L'opposition entre le dedans et le dehors s'accroît dans les grands moments de crise chez la narratrice, quand elle sent qu'elle se dédouble, et que les liens qui la relient à l'extérieur se fragilisent de plus en plus. Pour elle, si tout vient de l'intérieur, la souffrance aussi est interne, la douleur est interne: "on a donné ce grand coup sur la tête. Rien dehors, tout dedans" dit-elle (p.14), elle est minée par l'intérieur et personne ne peut la "désamorcer" (p.38), elle risque d'exploser ou d'éclater en mille éclats comme ce jardin de cristal dont elle parle.

Le point culminant se situe au moment où elle identifie sa maladie à ce dedans. Il est dit, "attraper une maladie" , "contracter une maladie". Mais pour elle la maladie ne s'est pas "attrapée", elle ne s'est pas contractée, elle était en elle, et ce constat est primordial, car le jour où elle se rendra compte que la maladie n'est pas elle,

ce jour-là, elle guérira, mais avant cela, c'est le dedans qui dicte les actes, les gestes et les paroles, et ce dedans, c'est la maladie:

On guérit un malade qui se fait attaquer par la maladie, mais moi je ne me sens pas malade, c'est du dedans que part cette chose là. Elle vient de moi. S'il y a maladie, c'est moi: JE SUIS LA MALADIE. (p.53)

Les différents exemples cités illustrent les définitions de ce que j'ai appelé *l'intra-écriture*. Partant de généralités spatiales communes à toutes les femmes musulmanes, "l'espace interne" a fini par influencer d'une façon irréversible la conception même de ce qui est "externe". Ces simples constats ont cependant modifié la manière d'écrire des femmes et ont déterminé la façon avec laquelle les écrivaines conçoivent l'espace.

3/ Une écriture sur trois registres

Ce que d'aucuns nomment registres d'écriture sera défini ici comme une différence de "tons". Dans l'introduction de cette analyse des textes de Nadia Ghalem, il était déjà question de "ton" chez l'écrivaine plus que de style, ce mot semble plus approprié à l'écriture de l'auteur, en effet la narratrice utilise différents "tons", qui aident le lecteur à se repérer dans ce texte vide d'indications temporelles ou spatiales, et où le seul découpage qui existe consiste en des blancs typographiques ornés de trois astérisques. Et si le terme journal a été utilisé, il n'existe cependant aucune indication chronologique qui puisse aider le lecteur à déterminer si la narratrice écrit pendant son séjour à l'hôpital, avant celui-ci, ou après. Je vais essayer

d'expliquer mes hypothèses en relevant les trois registres ou les trois vibrations toniques:

- a/ Les premières pages par exemple sont écrites sur "un ton" très enfantin, ce sont les yeux d'une enfant qui décrivent, les phrases sont courtes, dépourvues d'une stylistique sophistiquée, inconnue pour une fillette de six ans. La fillette y décrit avec un certain dénuement ce monde en folie qui l'entoure, mais à ce moment elle ne l'a pas encore compris. Pour elle, le trachome est un "enfer pour m'obliger à rester tranquille" car effectivement pour les enfants pétillants d'énergie l'enfer c'est de pas pouvoir gambader à loisir, et le pire des enfers est de rester alitée.

Plus tard, et avec la même candeur, la voilà qui regrette la maladie qui s'en va. Que ne ferait-elle pas pour quelques instants d'attention et de tendresse de la part de sa mère?

Même s'il est indiscutable que ce récit a été écrit beaucoup plus tard que les événements narrés, le ton employé, ton de l'innocence de la naïveté et de la spontanéité, donne un autre aspect à ce début de texte, un aspect plus rafraîchissant. Fait extrêmement important quand on verra à quel point les tons qui seront utilisés ultérieurement sont différents de celui-ci:

J'ai attendu mon père. J'avais très mal aux yeux. C'était le trachome, comme dit le docteur. Le trachome. un enfer pour m'obliger à rester tranquille[...] Le trachome guérissait. Dommage, je dis dommage parce que je n'aurais pas vu ma mère qui s'essuyait le nez et la bouche avec ma jupe de flanelle pâle. La blancheur se tachait de rose. Ma mère me tenait dans ses bras. Surprise. Douceur Elle ne me prenait jamais près d'elle. (p11)

Dans certains passages, la narratrice donne l'impression que c'est la petite fille qui écrit, et que le manuscrit reprend les textes anciennement écrits, car la narratrice dit "quand je serai plus vieille, je ne pourrai pas croire au bonheur, à la justice[...]" (p.16).

- b/ Dès la page 13, le ton change totalement, les mots sont forts, ils viennent de très loin, ils ont parcouru des années d'abîme; ils sont chargés de souffrance et porteurs de messages lourds de secrets et de révolte. La colère fait place à la violence.

Dans ces passages-là, on retrouve aussi un rythme et un souffle différents où le champ sémantique de la peur et de l'angoisse renvoie aux tremblements de la narratrice dus aux frayeurs de la nuit. Le rythme tonal est nerveux et totalement disloqué, la narratrice réinvente une syntaxe et un ton qui sont à l'image de son état: hachée, broyée et éclatée.

Ce passage d'un registre à un autre, donne au lecteur l'impression que la narratrice écrit vraiment quand elle a des crises (et aussi quand elle va mieux) et donc que les mots qu'elle utilise appartiennent à un vocabulaire spécifique du langage de la folie. Elle ne parle pas de sa maladie une fois qu'elle en a été guérie, mais bien au jour le jour, et le ton est si persuasif que le lecteur est entraîné dans sa spirale. Elle utilise un vocabulaire qui arrive à rendre plausible ses explications.

Peut-on qualifier ce ton de ton de la folie? Certainement, car c'est la différence de ton qui sert de repère dans le texte; quand la narratrice va mieux, elle utilise un autre ton qui se reconnaît dès les premières lignes.

- c/ Ce sont les vibrations toniques qui indiquent que la narratrice en a terminé avec un récit et qu'elle en a entamé un autre, et que cette fois-ci,

elle est dans un autre état psychologique. Dans ces passages, le ton est limpide, poétique, serein, confiant, la narratrice semble écrire pour son propre plaisir, elle semble écrire pour exorciser les démons, une auto-thérapie en quelque sorte, et là peut-être, le lecteur peut reconnaître les trois registres qui caractérisent Nadia Ghalem, qui caractérisent son style plus exactement, une oscillation entre poésie, allégorie et chants du passé qu'on retrouve pareillement dans *La Villa Désir* et dans *La nuit bleue*.

Ces différentes "vibrations toniques", permettent de prendre le pouls de la narration, les pulsations qui font que le lecteur arrive à sentir et percevoir l'atmosphère régnant autour de la narratrice.

Mais le texte des *Jardins de cristal* n'est pas seulement construit sur ces vibrations toniques, nous relevons aussi une construction rigoureuse basée sur plusieurs dualités.

4/ Le roman de la dualité

Le texte construit son architecture sur plusieurs dualités. Il a été question plus haut de la constante dualité dedans/dehors, qui est la plus importante et probablement la plus flagrante et c'est certainement celle-ci qui a engendré les autres dualités.

D'abord, la narratrice erre toujours entre folie et normalité, elle ne possède pas de frontières claires qui délimitent les deux antagonistes cités. A chaque moment la chute est imminente. L'écriture s'en trouve perturbée car elle passe d'un côté à l'autre en une ligne d'écriture.

Le roman repose aussi sur l'opposition vie/mort qui gravite elle aussi continuellement autour du texte et fait en sorte qu'il y ait une pression constante sur celui-ci, comme s'il devait y avoir un passage obligatoire vers l'un ou vers l'autre terme de l'opposition, une précipitation vers un côté ou vers l'autre. Et c'est ce qui donne au texte une impression de vertige, que le lecteur partage avec la narratrice funambule.

La dualité Thanatos/Eros est toujours présente dans les textes féminins; les personnages féminins revivent ponctuellement la lutte qui donne naissance soit à la vie, soit à la mort, comme si c'était leur propre naissance qu'elles remettaient en question, beaucoup plus que l'existence, car remettre en question l'existence, c'est déjà admettre qu'il puisse y avoir une existence.

A partir de cet antagonisme capital (Thanatos/Eros), qui régit le sens de la vie, émanent d'autres couples antagonistes qui encerclent le texte ou plutôt sur lesquels le texte s'appuie, comme:

Bonheur/souffrance.

Rêve / réalité.

Amour / haine.

5/ La mère ou l'introspection d'une plaie

Si la lettre (écrite en italique) était dès le début adressée à la mère, le manuscrit, lui, explique pourquoi cette lettre est adressée à la mère spécialement, et déchiffre le malaise de la narratrice concernant sa relation ambiguë avec sa mère, ambiguïté dont elle parle dès les premières lignes de

la lettre. La relation mère/fille dans ce roman est à rapprocher de celle de la narratrice et de sa mère dans *La voyeuse interdite*⁴¹.

a) La foi de la mère

Il m'a semblé intéressant d'analyser la notion de la foi de la mère dans cette section de mon analyse, car cette notion joue un rôle dans la détermination des relations mère/fille, le mot foi revient souvent: si la mère ne se révolte pas, c'est parce qu'elle est croyante et qu'elle accepte son sort, mais si Chafia se révolte et se bat c'est parce que sa mère ne lui a pas transmis cette foi, qui aurait pu être un rempart contre la folie. Et si Chafia avait eu la foi, les démons de la folie se seraient-ils emparés d'elle quand même? Certainement pas, car si elle semble parfois envier la foi de sa mère, pour elle la foi n'est qu'une échappatoire et le mal reste présent. Elle se réconciliera partiellement avec sa mère, le jour où celle-ci lui avouera ses doutes et son incapacité à répondre à tous les questionnements de sa fille:

« Je te mentirais si je te disais que je sais.» (...) Tu admettais mon existence propre, qu'il me fallait assumer.

La narratrice cherche à comprendre où sa mère puise cette foi qui lui a permis de supporter toutes les souffrances et les humiliations. Et c'est pour cette raison que lorsqu'elle déclare qu'elle l'envie, on ne peut la croire qu'à moitié, elle ne peut vouloir posséder une foi qui lui aurait imposé le silence, la soumission et l'humiliation. En disant cela, elle tente d'éloigner le spectre de la douleur, de se consoler en quelque sorte, un peu pour pouvoir regretter

⁴¹ Nina Bouraoui, *La voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.

quelque chose, à défaut de pouvoir regretter sa révolte; elle dit : " J'envie sa foi. Je l'envie et ne comprends pas (p.14)" ou encore:

Donne-moi la recette pour empêcher la colère de monter, toi qui as si bien su t'enfermer dans la pierre solide de ta foi (p.20).

La narratrice se révolte aussi contre la foi de la mère, qui l'empêche de voir que son Dieu l'a abandonnée. Elle se soulève contre cette croyance qui laisse la mère digérer ses malheurs, certaine d'être récompensée à sa mort. À travers la foi de sa mère et celles de toutes les autres, Chafia se révolte même contre le Dieu qui inflige d'abord, puis promet de récompenser les mères stoïques. C'est en remettant en cause ce stoïcisme des femmes algériennes que Chafia a chuté de l'autre côté :

Pauvre maman, entre ta foi et ma folie, il n'y a qu'une mince paroi transparente. Un souffle. (p.26)

La narratrice s'insurgeait contre le visage serein de la mère qui paraissait avoir des réponses à toutes les questions du monde, réponses qu'elle puisait dans sa foi héréditaire millénaire. La mère dégageait une assurance proche de l'arrogance, qui se cognait contre le constant questionnement de Chafia. Le jour où la mère a eu les premiers doutes, le jour où elle ne sut plus répondre à sa fille, ce jour là fut la naissance réelle de Chafia.

La foi excessive de la mère, est donc une des raisons souterraines de la discorde entre la narratrice et sa mère, sans oser vraiment le dire, ou peut-être que Chafia elle-même ignorait ce phénomène latent, la narratrice fait un triple soulèvement: contre la mère, la foi de la mère et le Dieu de la mère.

b) Une relation d'ambivalence

Comme il a été dit plus haut, à la différence des autres narratrices, Chafia a de l'attrait et de la répulsion pour sa mère, elle l'aime et la déteste, et elle se sent aussi aimée et détestée par elle. Amour/haine sont deux antagonistes contigus et chacun d'entre eux essaye de se frayer la place la plus importante dans le cœur de Chafia.

Parallèlement à l'ambivalence amour/haine, coexiste ce que j'appelle une "histoire cyclique", la malédiction cyclique et héréditaire. En effet les mères veulent transmettre les exactions commises contre elles, elles veulent transmettre par le sang le goût de la soumission, ce qu'elles ont elles-mêmes hérité. Ce que la mère vit, elle le fait vivre à la fille, comme si elle ne soupçonnait pas le fait qu'il puisse exister une autre manière de vivre, un autre moyen de regarder et de subir le monde.

Ainsi, si la plupart d'entre elles n'ont pas su aimer leurs filles, c'est parce qu'elles ne l'ont pas été elles-mêmes. Sans aucune arrière-pensée, elles perpétuent le modèle d'après lequel elles ont grandi, sans se poser de questions, sans essayer de remettre en cause ce modèle (tout comme le modèle de la mère excessivement possessive en ce qui concerne le fils mâle, est aussi complètement intégré dans les prérogatives féminines ou maternelles, une reproduction intégrale du schéma maternel maghrébin).

La mère de la narratrice des *Jardins de cristal*, obéit à cette chaîne de la malédiction, n'ayant pas connu sa mère, n'ayant pas été aimée d'elle, elle s'est révélée incapable de donner ce dont elle a été elle-même privée, bouclant la boucle infernale, la boucle maudite.

Tout au long du récit, la narratrice va tenter justement de comprendre la mère, elle va tenter de repousser le sentiment de haine qui l'habite, elle

tente de trouver au fond d'elle ce qui subsiste de poussière d'amour, et procédant comme avec un collage, elle tente de rassembler les débris pour reconstituer l'amour maternel effrité.

Ce collage passe par des phases houleuses, les tensions et les sentiments amour/ haine oscillent constamment. Parfois la narratrice trouve toutes les bonnes raisons du monde pour se rapprocher de sa mère, un peu plus loin, aveuglée par la douleur, elle lui crie son amertume et sa rancœur. Il a été mentionné précédemment qu'un rapprochement s'est effectué quand la mère a eu des doutes, un autre signe de rapprochement aura lieu quand la mère vieillit. La narratrice semble accepter sa vieillesse à elle, mais pas celle de sa mère. En sortant de l'hôpital, Chafia reprend son travail, et en entendant sa voix, elle est émerveillée par la vieillesse de sa propre voix, et elle trouve que plus elle prend de l'âge, plus elle embellit, embellir pour elle, signifie ressembler à sa mère. Mais pour Chafia la vie est injuste de doter sa mère de rides, elle qui n'a jamais rien eu, voilà que le destin s'acharne contre elle. Pour ses dernières années, elle voudrait lui donner quelques années de sa vie, elle qui a pu profiter des plaisirs simples de la vie comme sortir, prendre des vacances ou tout simplement aller au cinéma. Voir sa mère arriver au bout de sa vie sans avoir vraiment vécu, rapproche Chafia de sa mère. Ce geste semble être plus fort que la simple mélancolie, la nostalgie ou la peur de la mort, car malgré ce que la narratrice éprouve pour sa mère, elle ne veut pas la voir tout de suite ou n'a pas assez de courage.

La troisième fois où elle se réconcilie avec sa mère, c'est au moment où elle se trouve elle-même confrontée à son enfant. Elle reconnaît les difficultés de devoir toujours être là, présente, pour inventer, rassurer, elle finit par conclure : " Tu as fait avec les moyens de bord"

c) Le rejet

Mis à part ces situations, la narratrice est appelée à en vouloir à la mère, à la repousser, même si elle dit souvent " Je ne t'ai ni aimée ni haïe", si elle précise la non-haine, c'est que celle-ci existe, ou a existé. Chafia a de l'amertume car elle n'a eu ni la tendresse ni l'attention escomptées. Et plus tard n'étant pas habituée à être aimée, elle prendra peur à chaque fois que la situation se produira, et elle se méfiera de tous ceux qui disent l'aimer ou qui veulent l'aider. Si sa propre mère ne l'a pas aimée, pourquoi les autres le feront. Et à partir de ce constat, elle ne fera plus confiance aux docteurs.

Chafia éprouve aussi des ressentiments à l'encontre de sa mère car celle-ci ne l'a pas protégée contre les horreurs de la vie. Elle ne l'a pas avertie contre les atrocités qui l'attendent, elle ne l'a même pas mise en garde ni contre les hommes, ni contre la sexualité, elle a reçu une bombe dans le ventre - dit-elle - sans même savoir ce que c'est que l'amour, et même si cet enfant lui apportera plus tard de la joie, il est d'abord à l'origine de ses angoisses et de ses peurs. Elle voulait tellement le protéger de la folie humaine, elle aurait voulu lui éviter ce qu'elle a vécu, elle était torturée à l'idée que d'autres enfants puissent revivre les mêmes atrocités qu'elle.

La narratrice a appris à ses dépens ce que valent les hommes qui séduisent les femmes, les ensemencent et partent comme si les femmes devaient payer le prix de leur plaisir. Si Chafia ne dit pas exactement que ceci lui est arrivé, par reconstitution de menus détails, le lecteur arrive à comprendre par lui-même qu'elle parle d'elle, quand elle parle des hommes qui séduisent et qui abandonnent (d'autant plus qu'elle n'a jamais parlé du père de son

fil, ce qui est obscur, car elle était à la recherche d'une image paternelle et qu'elle aurait pu la trouver chez cet homme) les femmes à leur sort misérable. C'est la raison pour laquelle elle préférait le contact avec les femmes, là au moins il n'y avait pas de connotation sexuelle dans leur rapport, il n'y a rien en échange. La narratrice met le doigt sur la tragédie des autres femmes, tout en évitant d'utiliser le "je narratif" afin que le lecteur ne fasse pas d'amalgame entre l'auteur et la narratrice⁴².

Dans le même sujet, et toujours en prenant soin de ne pas parler de sa propre expérience, elle fait revivre sa souffrance à travers celle des autres en parlant des avortements clandestins, et encore une fois, c'est le spectre de la mère qui resurgit: elles n'ont jamais communiqué ensemble, elles n'ont jamais parlé ensemble. Il a toujours existé entre elles un mur de silence, et comme le disait la narratrice de *La Villa Désir*, " Le silence est la pire des violences". Mais la fille redouble d'amertume, quand elle se souvient que sa mère ne lui a jamais appris des mots tels que révolte ou liberté, LIBERTÉ, préfère-t-elle écrire, elle ne lui a inculqué que la chaîne des larmes. La mère voulait la doter à vie d'un boulet d'esclave, elle voulait que la boucle se boucle avec elle à nouveau ("La boucle est bouclée (p.47)). Et c'est parce qu'elle a la soumission en abhorration qu'elle a fui vers l'intérieur d'elle-même.

⁴² Il est à noter que la plupart des écrivaines utilisent la méthode de Assia Djebar, à savoir voilement/dévoilement par l'écriture et évitent totalement les biographies et récits de vie. Les récits de vie existent certes, mais ils ne sont pas d'une bonne qualité littéraire. Jean Déjeux (Op.cit.) fait d'ailleurs une nette distinction entre "récits de vie" et les autres textes littéraires féminins (excepté le récit de Taos Amrouche qui est classé parmi les récits de vie, mais aussi parmi les textes littéraires de grande qualité).

La relation de Chafia avec sa mère oscille donc comme il a été dit plutôt entre amour et haine, entre attrait et répulsion, entre pardon et rancœur, et c'est pour mettre fin à ces perturbations de l'esprit et de l'âme que Chafia s'est mise à écrire à sa mère.

6/ L'écriture comme une naissance

Chafia écrit pour guérir, pour se soigner, pour exorciser le mal, mais quand il s'agit d'écrire à sa mère qui est illettrée, l'exercice s'avère bien vertigineux pour la narratrice. En effet s'il a été clair dès le début que la lettre est "antéposée" au manuscrit, et qu'elle a été écrite après la guérison de Chafia, le manuscrit entier est lui aussi, adressé à la mère d'une façon implicite. Il a été écrit sur et pour la mère et c'est la mère qui est à l'origine de son existence.

La narratrice tente d'imiter la mère dans le même exercice de fuite; les femmes algériennes ont toujours raconté, conté et inventé des histoires, elles inventent des mondes merveilleux et fantastiques, où leurs rêves ont enfin une place. Chafia elle aussi, raconte, invente, fait du collage avec les morceaux de sa vie, mais en plus elle passe à l'écrit, elle choisit l'écrit pour en finir avec les fantômes, pour extérioriser les maux et les mots qui la rongent: elle a choisi l'écriture afin de tuer le passé et vivre enfin son présent. Ce passage du passé vers le présent, s'est accompli par un véritable rituel d'enterrement, et une résurrection grâce à l'écriture.

En mettant sur le papier les causes de sa maladie, en nommant les spectres, en donnant un nom à tout ce qui l'entoure, en calligraphiant les hallucinations, les cauchemars, les souvenirs, les craintes et les peurs, la narratrice enterre le passé et vit une nouvelle naissance.

Et comme toute naissance, celle-ci se fait dans la douleur; le choc est brutal, l'inconnu fait davantage peur que le déjà vécu, mais la tentation est trop forte pour abandonner le saut, et l'inconnu ne peut pas être pire que ce que Chafia a déjà connu.

L'élément essentiel qui me fait dire que la narratrice se sert de l'écriture comme moyen de guérison, est le fait qu'elle s'adresse souvent à sa mère. Chafia le fait souvent à l'improviste, d'une façon inattendue. Et comme c'est de sa mère que la narratrice veut guérir, elle se sert de l'écriture comme d'une auto-thérapie. En mettant sur papier, en mettant par écrit, en utilisant des mots pour nommer les maux, la narratrice désamorce ou "desquame" sa maladie des peaux mortes. Chafia se pare alors de mots nouveaux.

Ce qui est certain aussi c'est que la narratrice a écrit exclusivement pour elle-même (avec pour destinataire implicite la mère), car elle ne voulait pas montrer ses écrits au docteur; elle refusait de les lui montrer même si celui-ci l'encourageait à écrire, et qu'il voulait probablement se servir de ces écrits pour la guérir. Pour la narratrice, il était inconcevable que quelqu'un d'autre puisse lire ses écrits, c'était une intrusion dans sa vie intime, non, plus que cela, c'était une intrusion dans son corps, dans sa nudité.

Il apparaît donc clairement à quel point la narratrice associe son écriture à son état psychologique et moral, et de quelle façon l'écriture est pour elle non pas une seconde naissance, mais la véritable naissance, celle qui la projette vers le monde réel.

7/ La lettre non écrite (la lettre "p" cachée)

Il a été démontré plus haut que c'est la blessure nommée "mère" qui a déclenché l'acte d'écriture. Si le récit commence par une lettre adressée à la mère, il existe néanmoins une autre lettre, implicite, adressée elle, au père. Comme il a été dit précédemment, le projet d'écriture a été annoncé dès le début du récit (avant même le récit, puisque l'amie de Chafia est à Paris pour lire une lettre et un manuscrit à la mère de la narratrice), et le conflit entre la narratrice et la mère est révélé dès les premières lignes. Par contre, il faut attendre plus que la moitié du récit pour détecter un autre conflit, latent celui-ci, qui a mis du temps pour resurgir des abîmes de l'esprit de la narratrice. Attardons-nous dans un premier temps sur l'image du père:

a) L'image du père

Le récit ne commence pas de n'importe quelle façon; le récit raconté par la fillette commence avec l'arrivée du père. Le père tant attendu! Le père revient d'une guerre. La narratrice ne précise pas laquelle, mais le lecteur comprend que c'est la Deuxième guerre mondiale, car plus loin elle dira qu'ils sont allés se battre pour un pays qui n'est pas le leur, et comme Chafia a vécu la guerre d'Algérie, le seul conflit qui précède celui-ci est le conflit mondial.(plus loin dans le récit, elle cite aussi Cassino).À six ans déjà, la fillette ne sait pas si elle éprouve de la haine ou de l'amour pour ce père à peine arrivé. Quelle explication peut-on donner à ce sentiment de haine?

La fillette ressent de la haine envers le père car elle ne comprend pas l'absence du père, elle la traduit probablement par une fuite, une démission, un abandon:

"Moi, je l'attendais et je l'aimais, avec de la haine bien sûr " (p.11)

Donc, la confusion règne dans l'esprit de la fillette, confusion qui ne va qu'en grandissant. Quand elle voit son père se poser des questions sur sa propre existence et sur son rôle dans l'enrôlement des siens pour des guerres qui ne sont pas les leurs, la fillette trouve qu'il est schizophrène; Le père expose et contredit ses propres arguments, il se parle à lui-même. Une lutte interne oppose ses actes à ses idées, l'intérieur du père s'oppose à l'extérieur. La fillette observe tout ceci et enregistre les monologues du père, et plus tard, celle qui deviendra la narratrice reproduira le schéma paternel, c'est-à-dire une lutte entre son mal exogène et ses pulsions endogènes.

Cependant, mise à part la phrase citée auparavant, la narratrice ne semble éprouver pour son père que de l'amour et de la tendresse.

Au début du récit, la narratrice ne mentionne pas du tout le père. Toute son attention est dirigée vers la mère et vers la rancune qu'elle a pour elle. Les rares allusions au père trahissent une tendresse envers celui-ci, notamment au moment où la narratrice-fillette décrit la scène où elle lui enlève les éclats de grenade sous sa peau. Nous ne savons pas trop si cette scène est vraie ou si elle fait partie des hallucinations de la narratrice, mais ce qui est certain c'est que cette scène d'une fillette tentant de soulager le père de ses multiples plaies symbolise fortement et intensément les liens entre père et fille. La narratrice tente de partager la souffrance du père, elle tente de se l'approprier:

Un jour, il est rentré de la ville avec la peau percée d'éclats de grenade, j'ai dû chercher les fragments de métal qui fuyaient devant le petit couteau. Il n'y avait presque pas de sang [...] (p.27).

Durant la lecture du texte, le lecteur perçoit que la narratrice fuit le sujet du père, elle évite d'en parler, ou a peur d'en parler. Il n'est pas dit explicitement, par exemple que le père battait la mère et probablement la fille, comme si la narratrice voulait rayer cet épisode de sa mémoire; mais il semble que le fait de la frapper, n'a pas vraiment traumatisé la narratrice comme on aurait tendance à croire: la narratrice semble affectée par la souffrance interne, la souffrance mentale, beaucoup plus que par la souffrance physique endurée (exactement comme elle aurait voulu avoir une maladie physique, vérifiable par tous), elle s'exprime en ces termes:

Ma mère était battue et, à moi on a donné ce grand coup sur la tête. Rien dehors, tout dedans. (p.14).

Chafia ne semble même pas outre mesure affectée, quand elle traduit avec sa propre logique que le père en la frappant veut en fait la tuer; le lecteur ne perçoit aucune forme de reproche ou d'amertume (sentiments qu'elle avait envers sa mère qui n'a tout de même jamais essayé de faire un tel geste). Au moment où la narratrice parle de la tentative d'infanticide du père, elle commence à délirer quelque peu, et elle parle de son propre suicide, elle décrit la situation comme si c'est la fillette elle-même qui a voulu tuer la petite fille qui se trouve à l'intérieur de son corps:

Il aime sa petite fille au point de lui ensanglanter la tête pour en extraire ce qu'il ne peut supporter. Il veut tuer sa fille pour éliminer ses propres doutes. (p.28).

Il est tout de même insolite que la narratrice mette sur un même pied d'égalité un infanticide et son suicide. Cette invraisemblance confirme mes dires, quand j'annonçais plus haut qu'il ne subsiste aucune forme d'amertume. La narratrice ne pouvant pas s'en vouloir à elle-même pour son propre suicide, ne peut en vouloir au père de vouloir lui fracasser la tête.

Ce qui me semble aussi extrêmement intéressant, c'est le fait qu'au moment où la narratrice décrit sa mort (toujours avec ces images de veines ouvertes avec du verre et du sang qui coule), elle lance une petite phrase concernant le père: " je n'ai plus revu ce père (p.28)" et Chafia continue sa narration comme si de rien n'était. Et c'est justement ce "comme si de rien n'était" qui incite le lecteur à questionner le texte sur cette phrase "saine" dans un amas d'hallucinations.

Il me semble que c'est depuis la disparition du père que la fille-narratrice veut se tuer, et c'est pour cette raison qu'elle associe ses délires hallucinatoires à la disparition du père. Cette hypothèse se confirmera vers la fin du récit, au moment où la narratrice commence à émerger de la folie et qu'elle avouera que c'est le jour de la mort du père qu'elle a sombré dans son monde à elle, et qu'elle ne voulait plus vivre, et si Chafia a continué à vivre, c'est parce qu'il fallait faire vivre les enfants de sa mère:

[...], Je suis étonnée de l'indifférence que les gens accordent à la mort de mon père. Moi, je l'ai vécue comme si on m'avait arraché des morceaux d'entrailles, comme si j'avais pu voir ma propre chair vivante portée en terre jusqu'à ce qu'elle blanchisse et devienne inerte tandis que je continuerais à vivre avec cette blessure. Je ne pouvais pas en finir, à cause de ces enfants à élever et à protéger et à qui je devais inspirer confiance dans la vie. [...] Mais tout cela ne changera rien. Il m'a laissé, avec une plaie béante qui met trop longtemps à cicatriser.

Pour cette raison j'ai donné à cette partie de mon étude le titre de " La lettre "p" cachée", car derrière le mot mère, source du conflit et de la maladie, se cache en fait le "p" du père, qui est lui aussi à l'origine de la maladie de la narratrice et, en fait, la mort du père a causé la première mort de la narratrice, puisque après cela, tout ne sera que faux- semblant.

b) La mort du père

La narratrice utilise une tournure forte pour décrire la mort du père, elle dit: il s'est donné à la mort, alors que l'expression courante veut qu'on dise: il s'est donné la mort. Quand il a eu sa dose et même son overdose de souffrances et de douleurs, il s'est donné à la mort, dans le sens de: " il s'est offert à la mort", et non pas "s'est donné la mort" dans le sens de s'infliger la mort. La différence réside certes dans la présence ou l'absence d'une préposition, mais justement la présence de la préposition **à** donne une toute autre dimension à l'acte et aux raisons de l'acte:

[...], mon père se taisait et quand les malheurs ont couvert sa vie, il s'est levé comme un titan qui se dégage des années de poussière. Dans un formidable élan de colère, il est mort. Il s'est donné à la mort, Il reste de lui ce qui reste quand l'ouragan a tout emporté, quand tout est désolation et misère (p.35).

Si la narratrice n'a pas hérité de la soumission que voulait lui inculquer sa mère, elle a par contre hérité de la schizophrénie du père, et aussi de son attirance pour la mort (il est à noter qu'elle a aussi hérité de son "manque

de foi", car si le père était croyant, il aurait peut-être trouvé le salut comme sa femme dans la foi, et il ne se serait pas donné à la mort, ce qui est totalement en contradiction avec la foi). Dès la deuxième description du père la narratrice avait mis l'accent sur le fait qu'il vivait une forme de schizophrénie. Ce dernier se parlait à lui-même et était déchiré entre ses obligations professionnelles et ce qu'il croyait être juste. Pour la narratrice c'est parce qu'il était schizophrène qu'il s'est donné à la mort, et pour elle, c'était ce qu'il y avait de mieux à faire quand il n'y avait plus d'espoir.

Derrière cette perte douloureuse du père se cache aussi l'immense regret de Chafia de ne pas avoir eu le temps d'entendre l'histoire racontée par le père, elle regrette que le père n'ait pas eu le temps de lui transmettre le message des ancêtres. La narratrice place donc le père dans ce rôle de transmetteur de mémoire, celui par lequel la mémoire se perpétue. Le grand-père est mort avant d'avoir eu le temps de le faire (notons que souvent les narratrices sont très attachées au grand-père, car c'est lui qui possède la patience nécessaire. Le grand-père symbolise aussi la figure du père, la figure du grand-père "dédramatise" la figure du père de son poids angoissant.

La narratrice "traîne" cette perte et ces regrets comme des boulets, et ces remords viennent la hanter sous forme de cauchemars. Chafia cite entre autres une image qui lui revient à l'esprit au moment où elle se remémore le père: elle se voit avaler son père. L'image de la narratrice avalant le père est porteuse de beaucoup de significations. Je vais essayer d'analyser cette image:

Chafia ne peut vouloir du mal à son père, bien au contraire elle veut le ressusciter. Mais peut-elle le ressusciter en l'avalant? Si on se réfère à la

théorie de Gilbert Durant⁴³, la réponse est affirmative, car le fait d'avaler quelqu'un ne le tue pas forcément, l'acte d'avaler est opposé à celui de croquer, il n'y a pas d'effusion de sang, et le personnage englouti peut être ressorti sain et sauf (dans les versions du *petit chaperon rouge*, ou du *petit biquet*, le petit chaperon rouge et sa grand-mère se font avaler par le loup, mais le chasseur pourra les faire ressortir indemnes. De même que les petits frères du petit biquet sortiront sains et saufs du ventre du loup).

Et à mon avis le père avalé étant localisé dans le ventre, on peut penser que la narratrice veut le faire naître à nouveau, lui donner naissance à travers l'enfantement.

Nous avons démontré donc qu'en plus de la lettre adressée à la mère, une grande partie du manuscrit est adressée aussi d'une façon implicite au père absent, et qu'une grande partie du mal de la narratrice résulte de la mort précoce et violente du père et du déchirement de la narratrice de ne pas l'avoir assez connu, et de ne pas avoir su le soulager de ses souffrances.

8/ Le jaillissement du "je" et l'image des femmes

Comme il a été dit dans les parties précédentes, la personnalité de Chafia était scindée en deux parties: un dedans et un dehors. A mesure que le récit progresse et que la narratrice se rapproche de la guérison, sa personnalité commence à se solidifier pour tendre vers un "je" uniforme qui se reconnaît par rapport aux autres (par rapport à l'extérieur), un "je" qui se situe aussi par rapport aux autres "je" féminins. La narratrice *des jardins de cristal* inscrit sa lutte pour l'affirmation de son identité, pour l'acquisition de son

⁴³ Op.cit.

indépendance et pour sa liberté sur la même ligne de lutte de toutes les femmes. Elle, qui faisait toujours la différence entre son propre intérieur, elle commence à se reconnaître "en elles" et "par rapport à elles".

La conquête du "je" chez la narratrice se fait selon plusieurs étapes; dans un premier temps, la narratrice essaye de découvrir l'identité de la mère, elle tente de savoir s'il y a un "je" propre à sa mère, quelque chose qui soit plus que le fait d'être une mère, une épouse, "un animal domestiqué". En allant à la recherche du "je" caché de sa mère, elle découvre à la fin de sa quête son propre "je" qui s'oppose féroce­ment au "je" de la mère.

Le cheminement vers le "je" se fait par petits pas, et quand la narratrice entend sa propre voix après des années d'absence, cette voix lui fait prendre conscience de sa propre existence, et elle ose enfin dire, ou voler le droit de dire "moi", et pour Chafia ce "moi" veut dire la fin de la domesticité et le début de la liberté (p.103).

Dans un deuxième temps, l'opposition entre le "je" de la mère et le "je" de la fille, engendre une prise de conscience de la narratrice de la position de son infime "je" par rapport à l'immense "elles" que représentent les femmes algériennes. Au moment où Chafia sent qu'elle n'est pas seule dans sa lutte, qu'elle n'est qu'une "elle" parmi tant d'autres "elles", au moment où la narratrice n'oppose plus son "je" à tout l'extérieur, mais bien au contraire, essaye de l'inscrire parmi les "elles", à ce moment, la personnalité de Chafia trouve ses repères et des bases solides qui sont arrivés à cimenter sa personnalité.

La narratrice a trouvé en ces femmes un miroir dans lequel elle a pu se voir réellement, un miroir où elle a pu se voir et se confondre.

L'image des autres femmes est très importante chez les écrivaines algériennes, elles servent de pôles d'identification, mais aussi c'est à elles que les écrivaines tentent de se mesurer. En effet à l'apogée de sa douleur, la narratrice pense à toutes les autres femmes qui continuent de souffrir, et cette pensée l'aide à continuer la lutte, et elle ressent à cet instant la folie comme une défaite. Or si elle veut se joindre à la lutte de toutes les femmes, Chafia doit d'abord en finir avec sa maladie.

La narratrice, même si ce n'est pas son objectif principal, a voulu à tout prix traiter de deux sujets assez délicats dans la société algérienne et musulmane: les filles-mères et l'avortement. D'une façon assez détournée, la narratrice a mis au grand jour la souffrance et le dénuement de cette catégorie de femmes. Il faut vraiment lire entre les lignes pour comprendre que Chafia a vécu ce genre d'expérience, elle n'en parle pas à mots cachés par pudeur, mais plutôt par douleur, «il est trop tôt» semble-t-elle dire.

C'est donc à demi-mots que la narratrice soulève le couvercle du panier à serpents dans une société qui renie des maux qu'elle a elle-même engendrés. La narratrice use de judicieuses métaphores pour tenter de reconstituer la douleur de ces femmes esseulées et isolées, peut-être même parle-t-elle de sa propre expérience. En fait les vagues métaphores à propos de l'avortement sont si bien éparpillées dans le texte, si bien cachées, qu'il est très difficile au lecteur non averti de les repérer, les insinuations passent inaperçues lors de la première lecture:

Hier une pauvre jeune fille a payé une pauvre femme pour tirer d'elle des secrets obscurs. Elle n'enfantera pas le petit de la violence. La jeune fille a vu le corps de son fils dans une mare d'eau rougie et elle s'en est allée en pleurant, les mains sur les flancs écorchés. Et l'homme qui la suivait avait un regard bleu qui ment et des promesses d'amour qui ne seront jamais tenues, car

l'homme qui la suivait suivra d'autres femmes pour les ensemen-
cer à leur tour et les rejeter, meurtries.(...) Mais à pleurer de mère en
fille nous risquons de faire une chaîne de larmes qui nous
retiendra prisonnières de la même eau empoisonnée et qui risque
de nous noyer.(p.26)

Est-ce que c'est Chafia qui parle à demi-mot de son expérience ou bien est-ce
la narratrice qui veut absolument traiter de ce sujet, en l'insérant dans son
histoire personnelle? La question reste suspendue jusqu'au moment où
Chafia dit qu'on lui a fait un enfant sans qu'elle s'en rende compte:

Ainsi penchée sur l'enfant qu'un homme m'a fait dans un monde
étranger, sans que j'en sois vraiment consciente, assommée que
j'étais par les années de guerre (p.62)

Un peu plus tard, la narratrice parle à nouveau des avortements en
employant diverses tournures pour justement ne pas utiliser le mot interdit,
le mot "avortement":

On fait un enfant? Le père laisse tomber celle qui enfante, comme
s'il n'y avait pas de plaisir sans punition. Pour la femme en tout
cas. J'ai intérêt quant à moi à réfléchir avant le plaisir. Surtout, à
prendre des plaisirs calculés car entre une *décoction d'herbes* et
une sonde, d'effroyables douleurs masqueront une gamme de
souffrances difficiles à reconnaître qui se termineront, pour la
femme, par *la libération sanglante de ses flancs enfin vidés de leur
fardeau*. J'ai une amie prostituée qui connaît d'assez bonnes
recettes. C'est elle qui m'a appris combien l'on pouvait s'aimer et
s'entraider, sans cette négociation sexuelle qui perturbe nos
relations amicales avec l'autre sexe, sans être confrontées à des
messages à double sens qui nous empêchent d'exprimer nos vrais
sentiments. (pp. 65-66)

L'image de la femme, de l'autre, est une donnée essentielle dans beaucoup
de récits féminins, les écrivaines ont besoin de s'identifier aux autres

femmes, elles trouvent en elles un réconfort introuvable chez les hommes. La narratrice des *Jardins de cristal* parle "d'inexistence de chantages sexuels" qui faussent les rapports amicaux hommes/femmes et renforcent les rapports femmes/femmes: "L'amitié avec elles exclut la négociation sexuelle et procure une certaine paix, bien que je trouve auprès de celles-là des révoltes qui nous saignent à blanc "(p.98)

Cette raison, est bien sûr la première que les écrivaines évoquent, mais au fond n'existe-t-il pas un certain attrait pour le même sexe, attrait peut-être pas sexuel mais sensuel? Car si on se réfère aux théories de Freud, cette attirance existe en chacune des femmes. Leurs vulnérabilités et leurs souffrances font resurgir cet attrait d'une façon plus visible que chez les femmes qui n'ont pas de problèmes aussi complexes.

A l'orée de sa guérison, la narratrice évoque son Algérie, son exil et surtout la manière dont les autres Algériennes vivent l'exil; elle brosse un tableau de plusieurs femmes, elle décrit la souffrance sournoise de l'exil, la narratrice cite celles qui ont tenté d'oublier dans l'alcool et celles qui ont décidé d'en finir avec la vie pour mettre fin à la souffrance, et encore une fois c'est auprès d'elles qu'elle trouve le courage de continuer:

Quand à moi, j'ai un peu tout essayé pour en sortir et si je me suis manquée c'est peut-être que le désespoir n'était pas si total chez moi" dit-elle (p.120).

Il y a aussi celles qui sont prêtes à tout comme Hayet (la vie) qui veut en finir avec son exil et rentrer en Algérie pour y construire des maisons, et Latifa (la douce) qui est avide de liberté car elle est née dans une prison.

La narratrice trouve qu'entre les héroïnes que compte l'histoire de l'Algérie et les nouvelles pionnières, elle et toutes les "elles" peuvent et doivent puiser la force de dire enfin *Je*.

C'est aussi une amie, Josiane, qui la reconforte et qui la soulage, et qui la rassure sur son état mental, et lui certifie que si elle n'avait pas réagi, c'est cela qui aurait été anormal.

Comme Selma, le personnage de *La Villa Désir*, comme Farida, le personnage d'*Agave*⁴⁴, comme dans *Ombre sultan*⁴⁵ ou *L'amour, la fantasia*⁴⁶, Chafia cherche les voix de femmes voix qui lui sont nécessaires pour retrouver sa voix et sa voie:

Il manque à mon univers des voix de femmes qui m'aideraient à me reconnaître davantage dans mon corps marqué par les grossesses et le temps. Je suis distancée par les esprits qui m'éloignent de ma peau terrestre et si je m'y réfère et les poursuis c'est peut-être qu'à travers eux je cherche à retrouver la voix de ma mère et celle des autres femmes si proches et pourtant absentes, qu'on oblige à exister seulement dans la futilité du quotidien et qu'on destine exclusivement à une vie végétative où les nourritures concrètes et la reproduction sont primordiales[...] (p.132).

La narratrice "se transporte" ou se projette dans les autres afin de pouvoir enfin s'assumer pleinement et faire la paix avec sa féminité jadis perdue. Le long et douloureux parcours lui a permis de renouer avec son "côté" féminin pour accepter enfin de vivre en tant que femme, après avoir tout fait pour renier et réfuter sa féminité. Les voix des autres femmes et celle de sa mère ont aidé la narratrice à dire enfin "je", à dire enfin "moi" et à inscrire sa

⁴⁴ Hawa Djabali, *Agave*, Paris, Publisud, 1983.

⁴⁵ Assia Djebar, *Ombre sultane*, Paris, J-C Lattès, 1987

⁴⁶ Assia Djebar, *L'amour, la fantasia*, Paris, J-C Lattès, 1985.

lutte personnelle dans celle de toutes les femmes. Le "je" fait partie du grand "elles" nécessaire à la constitution d'un front uni de solidarité féminine. Les deux phénomènes, à savoir le jaillissement du "je" et le sentiment d'appartenance à l'entité féminine sont indissociables, l'un entraîne l'autre et vice versa. Et comme l'exprime si bien la narratrice: "Il aura d'abord fallu nous renier toutes deux avant de nous retrouver " (p.136). Il aura fallu plus que cela, pour que Chafia arrive à se sortir de l'abîme, il aura fallu les conflits, les rejets, les répulsions, la folie et l'écriture comme thérapie pour que la narratrice arrive enfin à se sentir femme comme les autres et femme parmi les autres.

9/ Lui(s)

Dans *Les jardins de cristal*, Chafia cite un homme qui l'aime, et qui l'attend. Au début du récit, la narratrice ne le nomme pas, comme il est d'usage dans les romans féminins (voir Hawa Djabali dans *Agave* qui parle d'un "il", ou Assia Djébar qui parle elle, de "l'homme" ou de "l'aimé" etc.). Mais vers la moitié du récit, la narratrice lance son nom: Luis, comme si le lecteur savait déjà de qui il s'agissait:

Le docteur est là parce qu'il a un rôle à jouer, tandis que Luis qui ne fait que passer ne sait même pas qu'il aurait un rôle à jouer. (p.98).

Un peu plus loin dans le récit, aux pages 113-114 exactement, la narratrice écrit à plusieurs reprises le nom de l'homme qu'elle aime, comme si elle avait besoin de se persuader elle-même de l'existence de cet homme. Et ceci sera la dernière fois qu'elle écrira ce prénom de Luis.

Il me semble que le choix de ce prénom n'est pas tout à fait innocent de la part de l'écrivaine. En effet Nadia Ghalem donne rarement des prénoms à ses personnages, et si elle le fait, ils sont toujours porteurs d'un message ou d'une symbolique. En tout cas c'est ce qui apparaît ici, Lui(s) étant le pluriel de la forme tonique de "il", de "l'homme" des "hommes", des "ils", qui peuvent s'opposer aux "elles" dont je parlais plus haut.

Le choix de la narratrice d'écrire le prénom Luis à l'espagnole, et non pas à la française, Louis, montre bien que ce choix est loin d'être innocent, il est au contraire délibéré afin d'accentuer la confusion entre le pronom et le prénom.

Lui(s), symbolise tous les hommes que toutes les femmes (les "elles") sont susceptibles de rencontrer.

Du Canada lointain, la voix de Nadia Ghalem résonne comme un appel désespéré à l'unité et à la solidarité des femmes algériennes. Des profondeurs de son exil et de sa solitude, l'auteur est arrivée à extraire de son for intérieur des mots pour cacher les cris. La parution des *Jardins de cristal*, marque bien un nouveau tournant dans les écrits féminins. La structure fragmentée du texte, les multiples niveaux de narrations, la scission entre un dedans et un dehors, puis la fracture enregistrée au sein même du dedans, de même que les différents registres de langue enregistrés, donnent au texte des *Jardins de cristal* une perspective audacieuse et le dotent d'une nouvelle parole, avec laquelle il faudra désormais compter.

B/ Un lieu nommé Désir ou *La Villa Désir*

Paru en 1988, soit 7 ans après *Les jardins de cristal*, *La Villa Désir*⁴⁷ est un récit émaillé de poésie qui déconcerte le lecteur par la variation de la narration et par les fréquents changements de focalisations.

Selma, comédienne nomade est habitée par le personnage du scénario qu'elle doit jouer, mais aussi par son amie Nora, Nora, qui symbolise la force et la douceur en même temps. Au même moment Selma vit un amour mystérieux qui l'aide à lutter contre l'envie de se suicider. La solitude qui l'entoure se transforme en véritable prison car au fur et à mesure du récit, Selma dévoile un autre mal qui la ronge: elle est en train de perdre l'ouïe. L'histoire racontée emmène les lecteurs à travers différentes parties du monde et particulièrement à travers l'Histoire de l'Algérie, Histoire perçue par des personnages hors du commun, personnages "ghaléméens", tels Hermance ou Hans qui habitent le récit.

Comme je l'ai dit auparavant, la structure du texte est encore plus complexe que celle des *Jardins de cristal*. Il est toujours difficile de savoir qui "prend en charge la narration". Le texte n'obéit à aucune forme de "structure". Il est émaillé de narrations de différents personnages, de récits "lus" par des personnages - mais que le lecteur ne déchiffrera que quelques pages plus loin -, de récits "écoutés", de scénarios et de scénarios dans le scénario etc.

De plus, les personnages se meuvent continuellement dans l'espace, et les récits qu'ils prennent en charge, proviennent eux aussi d'espaces et de

⁴⁷ Nadia Ghalem, *La Villa Désir*, Québec, Guérin éditeur, 1988.

temps éloignés. Il faudrait rajouter que de temps en temps, le lecteur averti décèle des narrations qui ne peuvent être mises sur le compte d'aucun personnage: elles sont l'intervention discrète et implicite de l'auteur, comme par exemple la première description de La Villa, avant la prise en charge de la narration par Nora, ou à la page 8 avec l'apparition du chant et la narration qui s'en suit .

1/ Changements de lieux et d'espace

La narration est en perpétuel mouvement, nous valsons au creux des vagues, entre Selma à Rome et Nora à Montréal; le début est trompeur car le lecteur croit que l'histoire se passe à Alger, dans cette Villa Désir. Alors qu'en fait, Alger, est un lieu très présent, mais c'est un espace "de la mémoire", il occupe un espace dans la mémoire de tous les personnages, mais il n'est en aucun cas un lieu d'énonciation.

Donc, si Rome et Montréal sont les lieux importants pour le récit et la narration, ils ne sont pas les espaces les plus importants, ils sont des espaces intermédiaires, des prétextes à des espaces plus significatifs comme l'Algérie, ou des sous-ensembles de celle-ci (lieux importants pour l'histoire ancienne de l'Algérie).

L'Algérie reste le point commun de tous les personnages: Selma, Nora, Hans, Hermance. Tous les souvenirs convergent vers ce lieu.

a) Les "sous-lieux réels "

Au sein de cet espace "Algérie", se trouvent d'autres lieux, d'autres espaces. Les réminiscences vacillent d'un endroit à un autre: Saïda, Tlemcen, Alger, Miliana ou encore le Sud de l'Algérie. Les personnages de Nadia Ghalem semblent selon l'expression populaire avoir la "bougeotte", ils sont claustrophobes, ils ne supportent pas les lieux et les espaces restreints, probablement un héritage de ceux qui ont été colonisés et privés d'espace vital, ils n'aiment que les immensités du Sahara et de la mer.

Les premières pages sont singulièrement significatives, alors que la première ligne annonce tout de suite l'espace géographique: Villa Désir, hauteurs d'Alger, décrites ou récitées par on ne sait qui, sous forme d'une mélodie, ou d'un chant triste qui pleure la perte. Ces pages sont une continuelle déambulation entre les villes d'Algérie déjà citées, la Nouvelle-Orléans, l'Espagne etc.....

A la page 12, le lecteur atterrit à Montréal en l'espace de 4 lignes, puis il repart dans un chalet canadien et à la fin de la page 13, est narré le retour à Montréal.

b) Les " sous-lieux imaginaires"

Parfois, comme dans *La nuit bleue*, les personnages "voyagent avec la tête", ils se projettent dans des espaces et des lieux qui n'appartiennent plus ni au temps, ni à l'espace présents. Ils sont sur les traces de "Trajan", du prince Soriano, de Tiépolo, ou encore sur celles de quelques chevaliers andalous.

2/ Le temps du récit

Il semble que le temps du récit, lui au contraire n'est pas aussi mobile que l'espace. Si nous n'avons pas une idée bien claire sur la durée exacte, il semble que toute la première partie se déroule en une journée à Rome, puisque dès le début, Selma est décrite déambulant dans les rues de Rome, écrivant des mots et des cartes qu'elle n'enverra jamais, excepté celle qu'elle veut envoyer à Hans. Ce n'est qu'à la page 47, que le lecteur apprend qu'elle vient juste de poster la lettre. Le lecteur averti en déduit donc qu'il s'est écoulé un certain laps de temps entre les deux actions.

Ensuite Selma s'est enfouie dans la lecture du manuscrit, elle le lisait pour elle et pour les lecteurs. Disons que la deuxième partie dure le temps nécessaire pour la lecture d'un tel manuscrit, et se termine à la réception de la lettre de Hans, qui correspond aussi à l'arrivée de Nora et de l'homme aimé par Selma.

3/ Le regard-caméra ou la multiplicité des focalisations et temps de la narration

Comme il était dit plus haut, le fait que l'espace change constamment dans le texte de *La Villa Désir*, a entraîné aussi la multiplicité des points de vue. La narration s'est faite sous forme de "balayage", reconstituant un travelling d'un point à un autre. Souvent ce passage d'un point à autre est introduit par un petit espace blanc, parfois ce blanc syntaxique n'existe même pas, il faut donc aller beaucoup plus loin dans le texte pour comprendre de qui il s'agit cette fois-ci, comme à la page 50, où ce n'est qu'à la ligne 6, que le lecteur comprend qu'il ne s'agit plus de Selma, mais de Nora.

Après le passage dont l'écriture se rapproche de celle de la poésie, l'histoire proprement dite commence à la page 12, et là aussi, la narration extra-diégétique procède à la manière d'un "travelling cinématographique", le lecteur suit l'oeil caméra qui montre une Nora écrivant à Montréal, et Selma emportant ses amours lors de ses voyages:

Des années plus tard, à Montréal, Nora écrivait, Selma s'efforçait de jouer la comédie.

Nora vivait son amour avec Rani, Selma rêvait ses amours en voyageant.

Au chalet perdu dans les bois, Rani fait sécher les champignons qu'il étale sur des claies métalliques. (p.12)

Nous relevons la même technique quelques pages plus loin:

Selma était partie pour Alger, elle devait s'arrêter à Rome sur le chemin du retour pour rejoindre l'équipe de tournage (...) Nora hésitait pour le titre.

Le matin s'est levé à Montréal; de l'autre côté de la rue, une maison historique baigne dans le halo des projecteurs....

A l'autre bout du monde, Selma se laisse baigner par le soleil de Rome, elle marche entre les ruines et les voitures et regarde les garçons qui semblent sortis d'un écran de télévision.(p.14)

Cette notion du regard est aussi présente aux pages 17-18, le lecteur ne sait pas qui parle, mais il suit du regard les photos, il regarde comme on feuillette un album de photos, avec les commentaires en plus, les photos prennent vie: l'auteur fait parler les personnes, ou imagine ce qu'elles pourraient dire si les photos avaient le pouvoir de transporter les paroles aussi:

L'été dernier, Nora avait rapporté des photos de Châamba, ce peuple chaleureux et rieur(...) Des photos de femmes voilées au coeur des cités plusieurs fois séculaires. Elles refusent d'indiquer le

chemin de la mosquée et désignent aux étrangers la porte de l'Est, celle de la sortie.(...)

Sur l'une des photos, une aïeule se penche sur une enfant qui s'endort. Jadis, pendant la guerre, un vieillard disait en pleurant:(...)

La vielle psalmodie des chants pour dire à ses filles leur part d'indestructible.(...)

La télévision à Montréal rapporte les bruits du monde.

Il y avait ce jeune Noir du Mississippi qui hurlait, murmurait son blues. (pp.17-18)

Cette notion de "feuilleter" se retrouve, aux pages 20-21, là aussi l'écriture se fait par flashes, "un coup par ici, un coup par là", l'interlocuteur dérobe quelques lignes du journal intime, tel un oeil qui sonde et perce les secrets. Pourtant la narratrice précise que Selma "Tremblait de le perdre et de donner ainsi l'occasion à d'autres regards que le sien d'accéder à ce qu'elle tenait à garder pour elle-même" (p21). Ecriture-regard impitoyable, car cette corrélation révèle l'intention "de dévoiler" et anticipe sur la peur qu'éprouve celle à qui on veut arracher des morceaux de sa vie.

Certains passages sont répétés, comme par exemple la description du jeune Noir qui chante le blues, celle du portail étoilé de marqueterie de Tlemcen, ou celles des rumeurs de la Casbah. Il semble que ces répétitions soient aussi des changements de focalisation, car si à la page 10, c'est Nora qui promène son regard (la narration se fait comme si c'était Nora qui regardait), et qui voit ces images de Tlemcen, de la Casbah etc., à la page 14, c'est Selma qui regarde et qui tente de retenir ces mêmes images.

4/ Les textes dans le texte

Le texte de *La Villa Désir*, est émaillé d'une multitude de textes différents, d'origines diverses. Cette floraison est probablement due à une situation narrative bien spécifique. La narration est prise en charge par chacun des personnages du texte. En effet:

- Hans possède un carnet de routes, dans lequel il parle de sa femme Hermance.
- Nora se sert de ce carnet de route, et de quelques enregistrements de Hans pour écrire le scénario d'un film intitulé *La cité interdite*.
- Selma (qui va interpréter le rôle de l'héroïne Martha) lit le scénario, et , dans ce scénario, il y a le scénario d'un feuilleton intitulé *La bulle sous la mer*.
- Selma lit de petits textes écrits par elle-même.(La narratrice omnisciente met Selma dans une situation d'écriture et de lecture).

Cette construction reflète l'architecture labyrinthique du texte lui-même.

Il y a des textes dont on ne devine le destinataire qu'après plusieurs lectures. Il en est ainsi avec ce récit de trois pages et demi (p36-39) où ce n'est que vers la fin que le lecteur comprend que ceci est un texte écrit par Nora, et inspiré des confidences de Hans.

Aux pages 40-41, il existe un paragraphe mis entre guillemets, supposé être écrit par Nora, or, c'est Hermance qui parle de sa rencontre avec l'Algérie. Le texte est inséré ainsi dans le texte principal sans indication aucune. Il faut sans cesse essayer de se situer par rapport au narrateur:

« Les Algériens du travail et de la peine, de la vie à gagner, de la terre à sauver. Les Algériens...⁴⁸ »

⁴⁸ Guillemets du texte original.

Selma chassa aussitôt de son esprit l'image de ces hommes en djellaba courbés sur des charrues, le front luisant de sueur et les mains noueuses maculées de terre comme des racines desséchées. Elle aimait mieux, pour l'instant, se laisser bercer par les éclats de soleil qui illuminaient les maisons algéroises blanches et ocres et les murs croulant sous le frémissement des bougainvilliers roses et mauves.

Ce qui est intéressant, c'est que nous nous introduisons dans le souvenir des souvenirs, dans la mesure où des personnages comme Hans ou Hermance ne sont perçus qu'à travers les souvenirs des autres. Pour Hermance, la situation comporte un double niveau, étant donné qu'elle est perçue par les notes que prend Nora, au moyen des notes que Hans a prises sur elle, ou au moyen des enregistrements que Nora a effectués avec Hans.

Hans n'est absolument pas présent dans le texte (comme personne physique), il ne fait que le surplomber, parfois l'habiter. Il est à la fois partout (écrits, souvenirs, poèmes) et nulle part.

Hermance, elle, est un peu comme les ancêtres, elle est morte parmi les vivants, et plus vivante par son esprit que les vivants. Elle hante même ceux qui ne l'ont pas connue. Cette fascination pour un mort rappelle une autre Selma, celle de Rachid Boudjedra⁴⁹, décrite elle aussi obsédée par un mort.

5/ Quête des origines ou à la recherche de la mémoire ensevelie

⁴⁹ Rachid Boudjedra, *Le démantèlement*, Paris, Denoël, 1982.

Je commencerai l'étude de cette partie par le rappel d'une très belle image, un tableau symbolique du lien éternel qui unit les ancêtres aux gens du présent, image qu'on retrouve un peu partout à travers l'Algérie, ce tableau de femmes accrochant des morceaux de tissus aux arbres, morceaux de tissus contenant des messages que le vent va transmettre aux ancêtres:

Les femmes suspendent aux arbres des fils, des morceaux de tissus. Les étoffes fruits ou fleurs frissonnent au vent dans un chuchotement coloré. Les femmes faisaient des vœux que la voix du vent se chargerait de transmettre. Il fallait confier à la nature les secrets trop lourds à porter et les amours trop difficiles à dire. Les forces du ciel et de la terre se chargeraient de bercer les noms aimés. Le vent envelopperait les champs de bataille pour conjurer la folie des hommes. (p.11)

Dans beaucoup de régions d'Algérie, le vent est censé posséder cette aptitude, cette prédisposition à communiquer avec les anciens, ainsi si l'absence d'un être cher se prolonge, on accroche des fils ou des morceaux de tissus, comme il est décrit plus haut, en priant les saints de le faire revenir au plus tôt.

Dans d'autres régions, on escalade les sommets les plus hauts, et on crie ses vœux, le vent et l'écho se chargeront des messages.

Les expressions figées sont parfois fort révélatrices ou détentrices de sens profonds. Au sens figuré il est dit "fils de l'histoire", mais ici les fils de l'histoire sont pris au sens réel et au sens figuré, les fils sont réellement les fils que tissent les femmes au fil des siècles et qu'elles transmettent sous forme de tapis colorés aux signes et dessins mystérieux, héritage et témoignage de leurs temps écoulés.

L'ombre des anciens plane toujours au-dessus des personnages de Ghalem, ils sont le recours et le secours, l'âme et la conscience, leurs souvenirs guident et leurs expériences sont les mémoires du présent:

[...] et ils oublient de questionner les vieux pour connaître l'histoire de la terre qui a vu passer et échouer les envahisseurs. De l'Andalousie à l'Algérie, des effluves de café aux parfums de l'ambre, des mains de femmes filent la laine et filtrent le miel. Des mains de femmes sèment des paillettes d'or sur la soie des foulards et enveloppent de tendresse la tête des hommes et les visages des enfants. Des mains de femmes tissent l'histoire paisible du quotidien gardé dans le secret des maisons. (p.15)

L'ancêtre qui veille sur les descendants est une image présente chez Nadia Ghalem aussi dans *La nuit bleue*. Les personnages de la même tribu ou du même sang se reconnaissent et se retrouvent à travers les siècles et les continents, comme si les ancêtres redescendaient parmi eux, prenaient des formes différentes pour pouvoir se rapprocher des leurs et les protéger. La vieille au regard gris ne disait-elle pas:

Garde toujours sur toi une petite pierre de la terre natale. Parmi les étrangers, il y aura ton ancêtre venu te protéger. Il prendra toutes sortes de formes. N'aie jamais peur. Il sera toujours là. (*La Villa Désir*, p17)

Les retrouvailles avec les ancêtres, se font aussi par le biais des sanctuaires, des mausolées où reposent les esprits saints des ancêtres, ici les femmes stériles espèrent l'enfantement, les divorcées de nouveaux maris, et les mères des brus dociles:

Tlemcen. Le portail étoilé de marqueterie s'ouvre sur un sanctuaire d'où s'échappent des fumées d'encens et des chuchotements de femmes. La chaîne a longuement et fermement caressé le marbre du puits, il a des mamelons veinés de bleu.
Les ventres des femmes sont gonflés d'espoir. (p.10)

Plus tard, au souvenir de la montagne bleue de "Sidi Abdekader El djilali", le saint célèbre de l'Oranie, qui a donné son nom à une haute montagne où se trouve son mausolée, la narratrice se remémore ces femmes qui empruntent les sentiers étroits pour atteindre le mausolée perché:

Et les femmes qui chantent en montant vers le sommet par des chemins abrupts. Elles psalmodient des mots anciens en souvenir de Ibn Rostom, le Persan qui investit le royaume de Tiaret et de ce Turc venu de si loin, du nord, pour laisser à sa descendance cette terre lointaine. Les mots de la chanson ont basculé dans la mémoire... Mais l'Algérie est là, au coeur et dans la tête. (p.15)

Il semble que l'obsession des femmes décrites pour la parole, s'accroît avec l'exil ou l'éloignement; privées de leur milieu, de leurs origines, de leurs traditions, elles se sentent déracinées, dénaturées, et les autres, tous les autres qui les entourent, enlèvent d'elles tous les jours un petit peu plus. Ainsi elles ont besoin de se ressourcer, de plonger dans un bain de souvenirs, bercées par les chants des anciens. En effet, aussi loin que puisse voyager la mémoire, n'est-ce pas la parole de la mère (ou de la nourrice) qu'on entend en premier? N'est-ce pas même un souvenir d'avant la naissance si l'on se réfère aux nouvelles découvertes sur la vie de l'embryon⁵⁰?

La vieille psalmodie des chants pour dire à ses filles leur part d'indestructible. Elles ne veulent pas que leurs paroles aillent se

⁵⁰ En effet les dernières recherches dans ce domaine montrent que l'embryon est sensible à la musique, et que s'il ne comprend pas bien sûr les chants chantés par la mère et son entourage, sa mémoire est cependant capable d'enregistrer ces sons d'une façon tout à fait inconsciente.

dessécher dans les pages de livres d'histoire officielle, elles cultivent la mémoire comme on enseme les jardins. (p.18).

La narratrice, comme beaucoup d'autres narratrices, craint pour l'histoire de l'Algérie, elle a peur que les traces s'envolent, que les souvenirs s'effacent, que la mémoire disparaisse. Comme Assia Djebar, Nadia Ghalem voudrait cultiver la parole féminine et la faire fleurir, elle voudrait que La Parole se propage à travers les siècles et qu'elle résiste aux aléas du temps.

6/ Le silence

Selma, la narratrice occasionnelle de *La Villa Désir*, ne lutte pas quant à elle contre la folie, elle lutte contre une forme caractéristique d'éloignement et de solitude: la surdité. Elle dit qu'elle veut se rappeler de tous les sons avant de sombrer dans la surdité totale. Solitude et silence vont de pair ici, d'ailleurs cette contiguïté renvoie à la notion de voyage interstellaire "quand on navigue dans le silence et la nuit entre deux systèmes solaires et qu'il faut accepter ces voyages dans le vide pour pouvoir mieux vivre ensuite et se donner les moyens d'être heureux" (pp.31-32).

Hans appelle cela "une nuit bleue", le silence, le vide et la nuit, je fais non seulement l'analogie avec le silence dont s'est entouré Selma pour tenter de dissiper le spectre de la mort, mais nous saisissons encore mieux la psychologie de certains personnages ou couples de *La nuit bleue*, qui s'aiment dans une espèce de vide et de solitude, dans un silence qui ressemble à celui qui existe entre les systèmes solaires, personnages qui ont une autre façon de communiquer totalement différente de la notion de communication classique, si elle n'est totalement opposée à celle-ci.

Il est à noter que surdité peut vouloir dire difficulté de communiquer. Voire impossibilité de le faire. La folie aussi est une forme de non-communication avec les autres, cette similitude peut nous amener à dire que la surdité est un peu un refuge, un lieu où l'on ne fait plus d'efforts ni pour comprendre ni pour se faire comprendre. Il reste bien sur l'écriture, ultime refuge et reconfort pour ceux qui ont peur de franchir le mur du silence. Il est dit à la page 32:

Elle était à la fois surprise et confortée par cette possibilité, qu'elle avait souhaitée, de n'avoir à communiquer avec personne.

Les personnages de Nadia Ghalem ont toujours des difficultés pour entrer en communication avec autrui. Ils sont toujours dans l'impasse totale, ils communiquent par l'absence, l'éloignement et le silence. Et quand le silence devient trop pesant, ils s'envoient des messages étranges et se fixent des rendez-vous impossibles dans des contrées aussi lointaines qu'inaccessibles.

7/ La Villa Désir

La construction du titre en lui-même n'a rien de spécial, Alger est remplie de noms de villas dont la construction syntaxique est similaire ("villa fleurie", "villa bel-air" etc.). Mais le mot désir n'est cependant pas un épithète répandu pour une villa. Il semble donc que ce nom soit trop significatif pour être là par le fait du hasard... Dans désir, il y a aussi la notion d'envie, d'attirance brusque et soudaine. La tentation. Désir? désir de quoi? de s'enraciner comme ce pin dans cette splendeur et cette blancheur

algéroise? ou bien désir de fuir, désir d'oublier, désir de se faire oublier? Désir de se retrancher derrière les murs du silence.

L'arbre qui s'entête, qui désire occuper l'espace, a peut-être donné son nom à la villa, à moins que ce ne soit Hans, qui lui s'entête à narguer le monde et l'absurdité du monde, qui désire coûte que coûte embrasser le bonheur et le partager avec les autres. Hans le solitaire marqué par les passions et les peines. Hans habité par le désir profond de vivre, même dans l'aridité la plus totale. Mais plus grand est son désir de cultiver la mémoire et l'histoire, à l'image de ce cyprès, qui lui aussi se dresse au milieu du vide et défie l'immensité et la rudesse du désert, avec cette envie et ce désir de survivre.

Ce qui surprend c'est que cette villa n'apparaît que trois fois dans le texte. Le livre s'ouvre certes avec une vue de la villa, une vue à la fois extérieure et intérieure; en fait nous avons une vue depuis la fenêtre de la villa, et une vue qui situe la villa dans l'ensemble de la baie. Il est assez difficile de dire si la narratrice se sert des yeux de Nora pour décrire la vue, ou si c'est la narratrice elle-même qui se souvient de la vue de la villa, sortant un peu de ses prérogatives et insérant ainsi dans le texte des descriptions personnelles (elle se servira aussi de cette méthode parfois pour insérer des récits qui appartiennent à ses souvenirs). Les deux hypothèses ne sont pas tout à fait plausibles. Dans la première hypothèse, le cas semble assez improbable, car comme nous l'avons dit au chapitre sur l'espace, les lieux d'énonciation sont Montréal et Rome, et à aucun moment il n'a été question de la villa comme lieu où se trouverait Nora. La deuxième hypothèse, elle, bute sur le fait que la description est faite au temps présent, ce qui donne au lecteur l'impression d'être dans une situation descriptive simultanée:

Elle domine la ville, la mer se voit de loin. Par la fenêtre ouverte, on peut voir les rues qui descendent vers la Méditerranée(...)
 Chaque fois que Nora embrasse du regard le déferlement des collines devant elle, elle pense à Hans. Comme le pin qui s'encadre dans la fenêtre de la villa Désir, Hans a surgi de toutes les marées, de tous les ouragans, armé d'un amour pathétique et fou.

La deuxième fois où le nom de la Villa apparaît, c'est au moment où Selma se souvient de cette villa, en fait elle regarde une toile de Hans, probablement une toile qui représente la villa, elle parle d'elle comme "la maison de son enfance" (p.44). Elle insiste aussi sur l'aspect extérieur de la villa, la vue de la fenêtre avec l'arbre et les maisons qui dégringolent vers la mer.

La troisième fois, la Villa n'est plus décrite, elle est tout juste citée comme le lieu d'un drame, drame dont le lecteur ne saura rien de plus. Il est impossible de dire si Selma a vécu ce drame en spectatrice ou en "acteur actif" de celui-ci:

Dans la Villa Désir une femme échevelée, recroquevillée, regarde les taches de sang sur les murs, éclatées comme des cris de douleur. Il arrive que les douleurs anciennes se fondent dans des désirs nouveaux...(..) Toutes ces musiques avant le silence... Le silence.(P. 96).

Si le titre du roman est *La villa Désir*, ceci implique que cette villa a son importance, qu'elle joue un rôle dans la trame du récit. Le lecteur ne saura rien de plus sur cette villa, il est néanmoins clair que celle-ci tient une grande place dans le déroulement du récit. Elle est un peu le centre autour duquel gravitent les trois personnages à savoir Hans, Nora et Selma, et en fait la bâtisse est entrevue à travers leurs regards (Nora, puis Selma qui contemple la Villa à travers une toile de Hans, et encore Selma).

8/ Ecriture-lecture

Plus avant dans le roman, la situation narrative se complique, car nous lisons le manuscrit que Nora a écrit et que Selma lit, (ou bien qu'elle lit pour les lecteurs) sans oublier que parallèlement, nous lisons aussi les notes que Nora a écrites sur la femme de Hans, femme censée inspirer la personnalité de l'héroïne du manuscrit, Martha. Du point de vue narratif, nous sommes en face d'une situation très intéressante, car nous lisons un texte dans le texte, et même si la narratrice est extra-diégétique, nous percevons ce manuscrit à travers les yeux de Selma, et souvent ce même manuscrit est entrecoupé par des pensées ou des commentaires de Selma (exemples aux pages, 56-58-61).

Ultérieurement encore, le manuscrit est même interrompu par un dialogue entre Selma et Nora, certainement un souvenir d'une discussion lointaine, mais nous ne savons quand a eu lieu cette discussion (ni où), de même que nous ne savons pas quand ni où Selma lit le manuscrit.(p.67)

9/ Les personnages du roman

Sans vouloir faire une étude des personnages, il paraît cependant intéressant d'analyser les plus importants d'entre eux, à savoir Selma et Hans dont les mouvements et les actes influencent la narration.

a) Selma

Étymologiquement le pronom féminin retenu vient du mot arabe "salem-selm" qui veut dire paix, le "a" rajouté renvoie en quelque sorte à une paix féminine.

Dès le début, Selma est "définie" par rapport à l'histoire d'amour qu'elle vit, et en fonction du rôle qu'elle va jouer dans la pièce de Nora. Comme si elle ne pouvait exister que par rapport à ces deux éléments:

Mon existence dépend de l'intérêt qu'il me porte et il joue de cet intérêt comme le pêcheur joue de la ligne, sachant qu'à l'autre bout le poisson est pris.

Le lecteur perçoit tout de suite une fragilité à fleur de peau, une peur et une appréhension grandissantes, ainsi qu'un manque de confiance en soi.

Le personnage n'a aucune épaisseur biographique, des phrases par ci, par là, donnent quelques renseignements sur sa personnalité; elle tente d'échapper à la vie, en entrant dans l'imaginaire, et cherche désespérément le regard des autres. Mais en même temps, elle recherche la solitude afin de se retrouver un peu, afin de renouer avec elle-même.

Les points importants sont le transfert que Selma fait sur Martha et Hermance, et aussi la quête qu'elle entreprend à la recherche de l'image du père à travers Hans et l'homme aimé. Voyons dans un premier temps donc le poids de l'image de l'autre, de la femme chez Selma.

b) L'image de l'autre: Martha-Selma

Les personnages féminins sont souvent subjugués par d'autres images féminines, (ce phénomène est observé dans des textes comme *Agave, Le cow-boy*⁵¹ , *Ombre sultane, L'amour, la fantasia* etc.). Béatrice Didier⁵² a cité auparavant cette fascination pour les personnes du même sexe. Ici, au début du récit, Selma est déterminée à entrer dans la peau du personnage de Martha, elle veut "l'habiter":

Il fallait rentrer dans la peau du personnage de Martha et commencer à vivre intensément *La cité interdite*. (p.52).

La narratrice mentionnée écrit aussi plus loin :

Elle devait se "couler" dans les personnages que Nora créait pour elle, comme on se glisse dans un costume étroit (p.56).

Selma veut habiter le personnage de Martha, mais en fait, c'est elle qui est habitée par lui: à l'opposé, Nora, elle, (p.52) reste " Cachée derrière ses personnages, pouvait vivre de leur vie" (sous entendu: pouvait vivre de la vie de ses personnages). Mais au fur et à mesure que le récit progresse, Selma a le sentiment d'être "vampirisée". Elle se sent alors comme possédée par les deux femmes, situation qui fragilise son état déjà mis à rude épreuve par sa relation avec l'homme qu'elle aime. Elle commence à prendre à la fois peur et conscience du danger imminent qui la menace, et pourtant l'attrait est plus fort, elle continue malgré tout:

Elle savait que le rôle de Martha serait comme un voyage initiatique dont elle ne sortirait pas indemne. (p.56)

⁵¹ Djanet Lachmet, *Le Cow-boy*, Paris, Belfont, 1983.

⁵² Béatrice Didier, *L'écriture femme*, Paris, PUF, 1981.

Ou encore:

Elle ignorait que le rôle de Martha allait s'imprimer dans son existence comme de l'encre sur du papier. Il fallait avoir le visage tranquille de Martha et son calme devant l'absurde. (p.76)

Le narrateur semble avoir pris conscience de ce transfert qu'effectue Selma, et il en use pour insister sur la confusion qui règne dans l'esprit de Selma. Il appelle Selma, Selma-Martha, et à l'inverse, Martha, Martha-Selma:

Selma-Martha devait faire la voix en touchant le troisième bouton lumineux. (p.56)

Et un peu plus loin dans le récit:

Martha-Selma avait sauvé le petit Forain [...] .(p.88)

Parfois Selma a du mal à discerner sa vie réelle de sa vie professionnelle, d'autant plus que son partenaire dans le film est aussi le partenaire de sa vie, elle est dans une nébuleuse totale qui frôle la schizophrénie. Schizophrénie au sens où l'entend l'Occident, car pour elle (ou pour la narratrice qui fait parler Selma), elle préfère la définition des Châambas, ce peuple "qui laisse délirer ses fous", ou "l'enfermement en asile n'existe pas", et où on ne traite personne de schizophrène, on dit justement "qu'il a perdu la frontière entre le sommeil et la vie réelle, on dit qu'il ne sait pas faire la part du rêve et celle de la réalité." (p.17). Alors y a t-il réellement un mal ou un danger à ne plus faire de différence entre la réalité et l'imaginaire? Semble se demander Selma.

Le personnage se Selma commence à prendre de la consistance. Quand celle-ci fait des rétrospections sur son enfance; comme beaucoup de personnages féminins, c'est l'image du père qui revient en premier, image de la perte, le jour où elle est entrée à l'âge de la puberté. Cette chute, plus qu'un passage, est toujours associée à la rupture, il y aura toujours un avant et un après, un avant caractérisé par la présence et la tendresse du père, et un après caractérisé par l'absence et le vide. Cette séparation irrévocable et irréversible est continuellement vécue par la plupart des personnages féminins dans la douleur et l'incompréhension. La plupart des récits convergent vers cette période fatidique (*La voyageuse interdite, La pluie* etc.):

"Elle se souvenait d'avoir pleuré à quinze ans, parce qu'elle avait ressenti l'éloignement définitif de l'enfance comme une rupture, une perte d'innocence et surtout comme la séparation d'avec le père qui la couvrait de cadeaux et de tendresse parce que, disait-il, "tu n'en fais qu'à ta tête, et tu pourrais faire mieux" et il l'emmenait au café de Tlemcen qui sentait bon la crème à la vanille et aux cascades où l'on pouvait admirer les noyers et ramasser les fruits tombés en automne, ou se faire des boucles d'oreilles avec les cerises en chantant " Le temps des cerises". Chanson secrète parce que subversive. Mais le père était mort. Seul. Enfin quelqu'un l'avait "aidé". Le père avait sombré dans le mystère. (p.99)

L'image du père réapparaît, quand l'aimé se penche sur elle pour panser un orteil blessé. Elle revoit la même scène, quand petite fille, le père s'était lui aussi penché sur elle pour lacer ses chaussons de danse. Ce jour-là, à la présentation, la fillette s'est surpassée, elle a fait plus qu'exécuter un saut de danse, elle s'est envolée dans les airs, au point de se blesser et de maculer ses chaussons de satin blancs de sang. Le sang de la puberté a souillé la blancheur et l'innocence de la fillette; la tache, comme la blessure ne disparaîtra point; il ne restera que le souvenir d'une caresse volée, un geste de tendresse dérobée à l'enfance qui s'éloigne à jamais:

Son père s'était penché, il avait de larges mains qui croisaient le lacet blanc autour de la cheville. Elle avait aussi caressé la tête du père, attendrie par la grande silhouette pliée à ses pieds. Ce jour là, elle avait mis toute sa volonté à arracher son corps du sol, à voler au-dessus des planches, au-dessus des cuivres et des violons qui lui percutaient les tympanes et lui ordonnaient impérativement d'aller plus loin, plus haut, plus fort. Ce jour là, ses orteils avaient maculé de sang les chaussons de satin blanc (pp. 102-103)

L'image des chaussons de satin blanc (symbole d'innocence, et de virginité), était déjà apparue dans un de ces passages du tout début du texte, passage qui ressemble à de la poésie, où les images inondent les pensées, tandis que les mots venus du fin fond de l'inconscient démangent la langue. Cette image a justement jailli de son esprit quand Selma a évoqué l'enfance. Son esprit a associé ces deux images:

Un mot sur la lèvre comme une goutte de rosée au bord d'un pétale défroissé. Les roses de l'enfance se fanent entre les pages des manuscrits aux écritures anciennes. (C'était le temps des robes de dentelle blanche et des chaussons de satin. Juste avant l'été des promenades dans les nuits d'Alger. Deux adolescents partagent des secrets devant l'hôtel d'Angleterre. (p.10)

Par petites bribes, nous arrivons à reconstituer le puzzle de la personnalité de Selma, le lecteur apprend qu'elle aussi, comme beaucoup de personnages féminins flirte avec la mort: elle "était rentrée dans l'eau avec l'intention d'y mourir (p.97) ". Quand elle se remémore l'enfance perdue, les promenades avec le père, et son malaise dans cette ville à attendre les deux hommes qu'elle aime (et qu'elle associe à l'image du père), elle reformule le souhait, le désir "l'envie d'aller dormir au fond de l'eau. Pour toujours" (p.99).

La mort par les flots des eaux (ou sous les flots), renvoie à ce qui a été dit plus haut concernant l'attrait des personnages maghrébins pour les

immensités et les sublinités du désert ou de la mer, ils trouvent la paix (la vieille de *La nuit bleue*, elle aussi au moment de mourir, choisit le désert, elle s'est offerte en quelque sorte au seul endroit qu'elle a chéri, de même que la nourrice de la narratrice de *La voyeuse interdite*.)

Un autre fait peut être rapproché de son immersion, la première fois où elle a vu l'homme qu'elle aime, elle était sous l'eau, en fait son regard l'a sortie de l'eau, ou l'a sauvée des eaux.

c) L'image de l'autre-soi: Nora

Le personnage de Nora est indispensable à la compréhension du personnage de Selma. Il a été dit que Selma se sent vampirisée par le personnage du scénario, Martha, mais Selma est aussi vampirisée par son amie Nora, qui est à la fois son double et son opposé. Nora ressemble au personnage de Aïcha⁵³, elle est la femme symbole, la femme image que les personnages féminins recherchent. Une femme-socle sur laquelle peuvent compter les personnages féminine en quête de leur identité. Nora est la mémoire féminine. Selma voudrait vivre loin de Nora, mais elle "pense comme elle", "elle ressent comme elle" (p.40); Pour Selma, il est impossible d'échapper au contrôle de Nora, parce que Nora donne "couleurs et formes à sa vie" (p.56). Selma envie le courage de Nora, sa capacité à créer des personnages sans "être vampirisée" par eux, Nora peut vivre cachée derrière les personnages, vivre leur vie, mais à aucun moment, elle ne doit prendre leurs visages ou leurs voix, ce rôle revenait à Selma qui se sent fragilisée par "ce coulage" dans les personnages.

⁵³ Personnage de *Agave*.

Malgré ces oppositions, Nora est toujours avec Selma, elle l'accompagne, elle ne "la lâchait pas". "Ensemble, coude à coude, je ne te lâcherai pas. Tiens bon." (p.101). Les deux sont complémentaires, l'une crée les personnages, l'autre leur donne vie et les habite, quitte à ce que ce soit à ses dépens.

Selma, comme la plupart des personnages "ghaléméens", brille par sa complexité. Il ne peut en être autrement, quand ils portent en eux un passé aussi nébuleux, mélangé à l'histoire de leur pays d'origine. La distance, le temps, l'âge, rien n'arrive à dissiper les souvenirs, ni les doux, ni les douloureux. La vie devient une lutte perpétuelle pour chaque instant de bonheur arraché, pour chaque instant non envahi par les souvenirs. Chacun tente d'émerger par ses propres moyens, pratiquant la vraie nage indienne, l'une se réfugie dans la folie, l'autre dans l'oubli, Selma, elle, a essayé l'immensité du silence, au point que le lecteur se demande si sa surdité n'était pas exclusivement psychique, car à la fin, quand l'homme qu'elle aime revient, il est dit: "Elle lisait sur les lèvres de l'homme qui la sortait du silence".

c) Hans

Hans, lui est un peu ce personnage excentrique, mi-fou, mi-savant, mi-poète, qu'on retrouve souvent dans les écrits maghrébins (ceux de Rachid Boudjedra, de Rachid Mimouni, de Tahar Benjelloun etc.) Il est plus facile de faire dire ce qu'on veut à des personnes qu'on classe dès le début comme hors du commun, ils peuvent délirer, rêver, crier la vérité à la face du monde, nul ne pensera à les faire taire, et encore moins à les condamner.

Hans possède donc cette fonction subversive, il est multi-présent par la force de sa présence, et absent matériellement. Il survole le texte, mais en même temps l'imprègne et l'imbibe considérablement.

Le critique Alain Pontaut, écrit au dos du livre de *La Villa Désir*, à propos de Hans: " Un grand personnage de roman auquel on croit sans effort". Il nous faut plutôt des efforts pour ne pas y croire, car on a envie de croire qu'il y a un Hans qui vit pour l'art et pour les révolutions. S'il n'existe pas, Nadia Ghalem l'a inventé, il est le mélange de ce qu'auraient pu être plusieurs hommes; Nadia Ghalem a fait comme les grand-mères de l'Algérie, elle a inventé un personnage auquel elle a pu donner toutes les vertus. Hans est le nouveau héros du nouveau conte.

Nadia Ghalem, comme Aïcha la conteuse-sculpteuse qui crée des contes pour raviver la mémoire des ancêtres (dans *Agave*), s'avère dans ce texte et dans les autres, une véritable conteuse moderne.

Afin de clore cette partie consacrée à l'étude des personnages, il ne faut pas omettre de signaler un fait significatif: l'absence du nom de l'homme qu'aime Selma. Oubli? Loin de là, car le narrateur a par ailleurs donné une identité à beaucoup de personnages secondaires, parfois même des personnages dont le rôle est insignifiant (par exemple: un fou qui s'appelle Hamid⁵⁴, une certaine Daouïa⁵⁵ qui élève un Karim, et dont on n'entendra plus jamais parler). Omission volontaire alors, et encore une fois comme

⁵⁴ "Hamid délire, il dit tous les accidents et le sang, il vit son cauchemar et dérange"(p.17).

⁵⁵ "Dans une tombe repose Daouïa, la femme lumière, celle dont le passage sur cette terre s'est fait sous le signe de la tendresse et de la générosité. Daouïa avait gardé près d'elle un tout petit garçon prénommé Karim et elle lui racontait de sa voix pleine et grave des histoires qui le fascinaient et le faisaient patienter en l'absence de sa jeune mère partie retrouver sa jeunesse" (p.16).

dans tous les autres écrits de Nadia Ghalem, de Assia Djebar, de Nina Bouraoui, de Hawa Djabali, c'est la négation totale. En refusant de donner une identité aux personnages masculins, l'auteur les prive de tout poids, de toute signification. Revanche des filles, pour les mères, qui ont été elles aussi privées d'identité et de reconnaissance au nom de la religion et de la tradition.

10/ Les voix du passé

Le silence qui règne "dans" Selma est interrompu par des voix, des chants du passé. Les femmes transportent dans leurs têtes les chants aussi anciens que l'histoire, des chants lointains transmis de mères en filles. Il ne paraît pas nécessaire d'apprendre ces chants (apprendre au sens pédagogique du terme, répéter et répéter, jusqu'à l'acquisition, en fait, il ne viendrait à l'idée d'aucune mère ou grand-mère de faire "apprendre" des chants à ses enfants ou petites enfants, ceux-ci les acquièrent "naturellement" à force de les entendre). Ceci pour expliquer que ces chants habitent les mémoires de femmes, et qu'il font partie de l'apprentissage tout autant que la parole.

Ainsi, il est naturel que des années plus tard ces voix résonnent encore dans leurs esprits, comme un obvie. En fait dès le début du récit, par le biais de Nora, le narrateur se montre préoccupé par ces voix lointaines; quand Nora écoute les enregistrements de Hans, elle dit que ces voix sont couvertes, étouffées par d'autres, venant d'encore plus loin:

Comment pourrait-elle se concentrer sur la technique, le plan, alors que de nombreuses voix lui viennent d'encore plus loin que celle de Hans? (p.8).

Et à la suite de cette citation, le texte évoque un chant d'amour sur papyrus. Chant qui ne peut venir que de très loin. Ce que nous avons appelé des insertions poétiques, apparaissent ici comme des chants venus du passé, de Djebel Arak, d'Andalousie, de Tlemcen, de Saïda, de Mers El-Kébir, des rives du Nil, de Djebel "Sidi Abd El Kader El Djilali", des plaines désertiques occupées par les Châambas, et d'Alger. Concrètement, Nora ne peut que se rappeler ces chants, les écouter dans sa tête, à la limite les psalmodier à son tour, et pourtant ils sont si vivants qu'ils arrivent à couvrir les voix présentes.

Selma, elle aussi de temps en temps, entend resurgir du fond de sa surdité des chants du passé:

Selma s'épuisait à jouer Martha, elle entendait de moins en moins [...].

Elle psalmodierait dans sa tête une chanson ancienne avec les accents érotiques et gutturaux de la Rimiti⁵⁶, souveraine du royaume de Tiaret, et les hululements aigus du chœur des adolescentes qui traverseraient l'ample souffle du vent qui assèche les hauts plateaux.

"[...] C'est au frémissement du signe que reviennent la voix et le souffle et surtout l'ombre émaillée de bleu dans la tendresse du regard [...]." (p.92)

Nous observerons cette même problématique dans l'oeuvre d'Assia Djebar, cette même sensation d'entendre des voix et des chants du passé, cette préoccupation de leur rendre vie. Il y a aussi ces hululements, ces youyous qui retentissent encore dans les oreilles des narratrices et qui surgissent de la profondeur des nuits de silence:

⁵⁶ Rimiti, nom de la diva de ce qui va être connu plus tard comme la chanson Raï.

La Nouvelle-Orléans résonne des hululements du blues noir, comme Alger du you-you des femmes, pour la peine et pour la joie, pour les rythmes des jours et le souffle des émotions (p.11).

La problématique des voix qui habitent les mémoires, peut bien sûr rejoindre celle de la conquête de la mémoire et des origines, déjà observée à la section 5, si ce n'est que ces voix resurgissent d'une façon incontrôlée, qu'elles envahissent l'esprit, et que même si les personnages féminins sont dans un monde de silence, ou si elles se bouchent les oreilles, ces voix et ces chants sont omniprésents.

11/ Mémoire auditive ou narration sensorielle?

Étant donné que la narration est centrée essentiellement autour de Selma, il est évident que la narration est influencée par l'état du personnage. La notion de silence (section 6) comme un refuge dans lequel s'est retranchée Selma, un mur pour se protéger des violences qu'elle refuse d'entendre. "Il y a des bruits qui ne méritent pas d'être écoutés" dit-elle à la page 100.

Aux niveaux de certains passages du texte, Selma semble être prise de panique à l'idée de ne plus pouvoir entendre certains sons, et elle manifeste son désir d'essayer de se remémorer ces bruits, elle veut les graver dans sa mémoire. Il est donc assez contradictoire de dire qu'elle veut se souvenir de bruits, donc se doter d'une mémoire auditive, et d'autre part, dire qu'elle se sent en sécurité dans "son silence". C'est pour cette raison qu'il me semble

qu'il serait plus judicieux de parler en fait d'une mémoire olfactive, ou audio-olfactive. Nous allons tâcher d'expliquer notre pensée.

D'abord si nous nous attardons sur la notion de mémoire, c'est parce que celle-ci a son importance dans la trame narrative. La narration est étroitement liée au cheminement de la mémoire, en effet, chaque fois c'est telle ou telle réminiscence qui déclenche une narration, d'où notre intérêt pour la mémoire comme un élément crucial dans le déroulement de la narration. D'autant plus que comme il a été observé auparavant, la narration dans ce texte-ci s'est faite continuellement sur la base de souvenirs, et comme l'émergence des souvenirs n'obéit à aucune règle, ni à aucune chronologie, le résultat a été une perpétuelle errance narrative entre les souvenirs des uns et des autres, et parfois même au sein des souvenirs d'un seul personnage.

Je m'arrêterai alors à un point très important, indispensable à la compréhension de mon argument: malgré le fait qu'elle soit en train de perdre l'ouïe, je n'ai relevé aucun souvenir auditif (on pourra me répondre que ces chants dont nous parlions auparavant, sont des souvenirs auditifs, mais ces chants-là, Selma peut les chanter, elle peut se rappeler les paroles, et entendre les sons dans sa tête, mais moi je pense à des sons qu'on ne peut pas produire, des sons naturels comme le bruit de la mer, le chant des oiseaux, les tempêtes de sable, le bruit de la pluie qui tombe etc..).

Ainsi quand Selma dit qu'elle veut se rappeler tous les bruits, l'argument semble assez faible puisqu'il n'y a aucun bruit décrit, ni réellement, ni sous forme de réminiscences.

En revanche, beaucoup de souvenirs olfactifs, beaucoup de descriptions sont entreprises à partir de souvenirs olfactifs. Le livre embaume de parfums de

la Méditerranée, les fleurs, les fruits, les légumes, la cuisine, les personnes, tout est sujet à une nouvelle narration; je vais tâcher de démontrer mon hypothèse par des exemples précis:

Tout au début de la narration, le narrateur focalise sur deux personnages; Nora et Rani, et situe l'espace spatio-temporel: chalet, dans les bois, un dimanche après-midi d'hiver, et pourtant une sensation d'été méditerranéen domine l'espace spatio-temporel. La raison? Cette odeur de poivrons grillés, de tomates, de basilic et de coriandre qui domine l'espace. N'importe quel Méditerranéen a toujours cette odeur qui lui chatouille les narines et lui rappelle tout de suite l'été:

Nora grille les poivrons pour les peler, sale les aubergines pour leur enlever de l'âcreté et coupe la viande en fines lanières pour la faire fumer. Les tomates, le basilic et la coriandre embaument cette après-midi de dimanche.
[...], sculpture mouvante dans la lumière rose et jaune du foyer parmi les odeurs de légumes coupés, de champignons séchés et de cuisine inachevée. (p.12)

Plus loin dans le texte, c'est Selma, qui à la vue de légumes et de fruits italiens (donc méditerranéens), se rappelle la ville algérienne Saïda. Ici réminiscence et narration se font en deux phases. Dans un premier temps, le narrateur nous fait voir Rome par les yeux de Selma; celle-ci promène son regard et remarque dans un premier temps des " femmes actives et chaleureuses, le bras tiré parfois par un panier débordant de fruits et de légumes aux couleurs et aux odeurs sensuelles". Le lecteur sent un petit air de l'Algérie, mais la narratrice, elle, ne le dit pas clairement, ou ne trouve pas le fil conducteur, mais tout de suite après l'occasion lui est donnée par la vue de branches portant des plaquemines oranges et rouges, et à ce moment,

elle se souvient de l'Algérie, et déclenche une narration concernant Saïda, et les femmes qui font des pèlerinages à la montagne de Sidi Abd El Kader EL Djilali:

[...]le bras tiré parfois par un panier débordant de fruits et de légumes aux couleurs et aux odeurs sensuelles. Par-dessus les murs des villas, elle peut voir des branches portant des plaquelines oranges et rouges comme des boules de Noël. Le raisin a la peau presque aussi fine que celui de l'Algérie et le soleil couchant trace dans le ciel de effilochures roses et mauves comme là-bas, sur les hauts plateaux près de Saïda quand le vent se lève et que l'on se sent protégé par la montagne bleue. "Sidi Abd El Kader El Djilali." Et les femmes qui chantent en montant vers le sommet par de petits chemins abrupts. Elles psalmodient des mots anciens en souvenir de Ibn Rostom, le Persan qui investit le royaume de Tiaret [...]. Les mots de la chanson ont basculé dans la mémoire...Mais l'Algérie est là, au coeur et dans la tête. L'Algérie turbulente et passionnelle curieusement assagie.[...] Ses enfants jouent sur les plages, cultivent le désert, ils n'ont jamais aimé l'obéissance et ils oublient de questionner les vieux pour connaître l'histoire de la terre qui a vu passer et échouer les envahisseurs. De l'Andalousie à l'Algérie, des effluves de café aux parfums de l'ambre, et des mains de femmes filent la laine et filtrent le miel(...) Des effluves de jasmin se font lourdes les soirs d'été quand le ciel de la nuit se fait si proche, si luxueusement velouté (p.15).

Cette citation un peu longue montre comment, à partir d'une odeur et des couleurs, le narrateur est arrivé à transcrire en une page tant de souvenirs sur l'Algérie, et comment chaque menu souvenir, le met en contact avec un autre et ainsi de suite. Nous voyons bien que l'odeur sensuelle des fruits et la vue des fruits kaki, lui ont rappelé les raisins d'Algérie, les effilochures du ciel sont associés aux effilochures de la ville de Saïda, et Saïda lui rappelle la montagne de "Sidi Abd El Kader El Djilali.". La montagne de "Sidi Abd El Kader El Djilali.", lui rappelle les femmes qui font des pèlerinages à ce célèbre saint dont la montagne porte le nom. L'évocation de

ce saint la renvoie au souvenir de l'histoire de l'Algérie, de l'Andalousie à la jeunesse rebelle d'aujourd'hui, le tout parfumé d'ambre, de jasmin, et de café.

Les odeurs, les paroles et les chants ont ceci en commun, qu'ils sont facilement transportables à travers les océans et les continents, ils sont ancrés dans l'esprit et la mémoire, ressurgissent à leur guise et n'obéissent à aucune loi. En se promenant au printemps à Montréal, les personnages pourront toujours se rappeler les chants de La Rimiti, et leurs narines s'imprégneront mentalement du parfum des fleurs printanières d'Algérie.

Il semble donc que la narration suit un fil qui obéit à un système d'association sensorielle, ceci rappelle cela, et cela renvoie à ceci etc. qui n'est pas sans rappeler l'analyse de Claude Simon, quand il parlait "d'architecture purement sensorielle"⁵⁷.

Parfois c'est la vue de quelque chose de tellement beau et vivant (à qui il ne manque que l'odorat pour être réel), qui déclenche la narration olfactive, comme si le narrateur voulait atteindre la perfection en recréant aussi les senteurs envoûtantes; ainsi quand Selma "lit" le texte écrit par Nora à propos de Hermance, elle préfère "se laisser bercer par les éclats de soleil qui illuminaient les maisons algéroises blanches et ocre" (p.42). Le souvenir des bougainvilliers roses et mauves, les orangers, les néfliers, les plaqueminiers, des cytises, et les rosiers, la fait plonger dans "un luxe d'odeurs et de couleurs, de rythmes et d'émotions qu'elle avait rarement perçus en dehors des paysages méditerranéens, du moins pas avec une telle intensité"(p.42).

Comme il était dit plus haut, les images rappellent à la narratrice des odeurs, alors par un raccourci linguistique elle dote les images d'odeurs.

⁵⁷ Interview avec Claude Sarraute dans le journal *Le Monde* du 8 octobre 1960.

Dans d'autres textes où les narratrices sont des femmes cloîtrées, ce sont mêmes les espaces et le temps qui ont des odeurs, elles qui ne peuvent pas voir l'extérieur, alors elles le sentent, et leurs activités ménagères obéissent aux différentes saisons. Au printemps, il faut distiller les fleurs d'oranger, à l'automne il faut conserver les fèves, en été il faut faire les confitures etc... Donc, pour elles, femmes cloîtrées, le temps ne veut rien dire, il correspond tout simplement à certaines tâches et à certaines odeurs spécifiques (L'odeur des fleurs d'oranger correspondant par exemple au printemps, l'odeur du couscous fraîchement roulé, correspond à la saison d'été etc.) . Ici, bien sûr, Selma n'a pas vécu cette situation de claustration (ou du moins il n'en n'a pas été question), mais l'association entre odeur et temporalité (ici il s'agit de saisons) existe, et elle est à mettre probablement sur le compte d'un autre héritage acquis:

Il y avait le cytise et leurs fleurs comme des grappes de papillons jaunes arrêtés dans leur vol, côtoyant les rosiers en boutons quand l'automne fleure bon l'arôme du café chaud et des raisins mûrs (p.41)

Plus loin dans le texte, l'association est plus éclatante (ou plus odorante pour exprimer la "réalité" plus exactement), en effet quand Selma voit la toile de Hans, le narrateur reproduit ses pensées dans ces termes:

Elle connaît cette fenêtre de son enfance, cette fenêtre qui, lorsqu'elle est ouverte, laisse passer les parfums des heures et des saisons, le jasmin et le lilas, la terre mouillée, les fumées des foyers, les poivrons grillés ou tout simplement les embruns rafraîchissants et salés.

Ainsi, si les saisons correspondent à des parfums, les heures aussi correspondent à des odeurs. Pour les femmes cloîtrées, l'heure de la sieste ne

sent rien du tout, mais par contre l'odeur de l'après sieste, elle, possède des parfums spéciaux: le "café du 'Asr⁵⁸ ", ou l'odeur de la terre mouillée, signifient la fin de la sieste et le début de la deuxième partie de l'après-midi. Il semble que la mémoire olfactive obéisse à un double mécanisme: parfois ce sont certaines images ou certains événements qui rappellent des odeurs spéciales, et déclenchent donc des narrations sensorielles, dans d'autres cas, c'est le souvenir d'une odeur qui déclenche une narration sur un événement spécifique.

Dans beaucoup d'autres exemples, nous pouvons relever ces senteurs qui renvoient à l'Algérie. Ceux-ci sont à classer plutôt dans la deuxième catégorie, c'est-à-dire que certaines images rappellent des senteurs, et donc à partir de cela une narration est entamée. Par exemple dans les sanctuaires, il y a une odeur très caractéristique qui est celle de l'encens, mélangée à une multitude de parfums de femmes (Étant donné le très grand nombre de femmes qui fréquentent cette enceinte) et donc, quand la narratrice décrit le sanctuaire de Tlemcen, c'est bien entendu de cette odeur qu'elle se rappelle:

A Tlemcen le portail étoilé de marquetterie s'ouvre sur un sanctuaire d'où s'échappent des fumées d'encens et de parfums de femmes. (p.10)

Ou encore au moment où elle se souvient du rituel du thé chez ce peuple du désert, les Châambas:

⁵⁸ 'Asr veut dire justement la deuxième partie de l'après-midi et correspond à la troisième prière de la journée.

On l'accompagne de petits gâteaux aux amandes et aux pistaches; tout s'imprègne de l'odeur mielleuse de la menthe et des friandises

La narratrice Selma a procédé à deux introspections concernant son enfance, dans la première (la deuxième, concernant l'épisode des chaussons en satin, a été analysée précédemment), elle se remémore sa douleur quand elle a quitté l'âge de l'innocence. Elle associe la joie de se retrouver avec le père à l'odeur de la crème à la vanille, et à l'odeur des différents fruits qu'elle trouvait aux alentours de Tlemcen. Le père est associé à ces odeurs, un peu comme la narratrice de Rachid Boudjedra dans *La pluie* associait l'odeur de l'après-rasage à son père. Selma se souvient du temps où son père:

[...] [l']emmenait au café de Tlemcen qui sentait bon la crème à la vanille et aux cascades où l'on pouvait admirer les noyers et ramasser les fruits tombés en automne, ou de faire des boucles d'oreilles avec les cerises. (p.99)

Il semble donc qu'à travers l'observation de ces différents exemples, la réponse à la question posée ultérieurement soit sortie par elle-même, et qu'il a été démontré que la narration a été faite sur la base de réminiscences olfactives, et non pas auditives, comme on se serait attendu. La surdité de Selma n'a pas pu être exploitée dans la narration d'une façon consciente ou non, ce qui prouve que la mémoire olfactive est profondément ancrée dans la tradition féminine.

Le deuxième texte de Nadia Ghalem, s'inscrit donc dans la continuité du premier texte étudié. Ce sont spécialement les multiples points de vue et les vacillements spatio-temporels qui ont donné au texte de *La Villa Désir* une

originalité et une richesse de l'écriture qui s'avère assez différente de l'écriture adoptée dans le texte des *Jardins de cristal*. Ce simple constat prouve qu'il ne s'agit pas seulement de continuité, mais de diversité et de maturité. Car, comme j'ai pu le montrer lors de l'analyse de l'écriture des *Jardins de cristal*, il ressort incontestablement de cette analyse une spécificité de l'écriture féminine algérienne, qui est l'intra-écriture. Cette notion bien que présente dans l'écriture de *La Villa Désir*, a cependant laissé place à une autre spécificité féminine qui est la narration dictée par la mémoire audio-olfactive. Cette analyse montre de même le poids et l'héritage de la mémoire féminine dans l'imaginaire des écrivaines. L'une des nourrices du recueil de nouvelles *La nuit bleue*, recommande à son protégé de transporter continuellement un peu de terre de son pays. Les écrivaines ici, transportent avec elles plus qu'un souvenir de la terre natale, elles portent à leurs cous des chaînes de chants, de voix et de paroles qui resurgissent non pas quand les murs se resserrent - comme c'était le cas pour leurs mères - mais quand l'exil pèse sur leurs coeurs. Dans le texte de *La villa Désir*, ressort puissamment la relation entre la douleur de l'exil et la nécessité de faire revivre les voix et les chants de femmes. Cette démarche est autant indispensable aux femmes restées - sans voix - en Algérie qu'à celles qui écrivent de l'étranger, car cette démarche soulage un peu les écrivaines tout en leur donnant le sentiment de participer à l'écriture de la mémoire féminine algérienne.

C/ La mort des amants ou *La nuit bleue* de Nadia Ghalem

*Usant à l'envie leurs chaleurs dernières,
Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.*

*Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux*

(Charles Baudelaire, "la mort des amants")

L'amour/la mort sont les leitmotiv de ce recueil de nouvelles, et si la nuit est l'emblème unificateur du recueil, "la mort des amants" est le chant funèbre qui accompagne toutes les nouvelles.

Nous pouvons relever pareillement des mots-clés qui se trouvent dans le poème de Baudelaire : *vastes flambeaux*, *lumières*, *éclair*, et *bleu* et qui rappellent la mort des amants de la nouvelle "Libellule"⁵⁹ et qui se trouvent aussi dans les différentes nouvelles qui décrivent la mort des amants.

Le recueil de nouvelles que j'analyse dans ce chapitre est composé de 27 nouvelles dont la longueur varie entre une page et demie ("Le voyage") et

⁵⁹ Op.cit. p.130 "Elle s'habilla *de lumière*, pendant que *le feu* lui dévorait le corps, elle songea au pacte qui la liait à Dollar et à la *passion* qui avait *incendié* leurs coeurs et leurs mots pendant ces derniers mois.[...] Ils ont *flambé* en même temps).

dix pages et demi ("Les turbulences"), mais la moyenne varie entre deux et cinq pages.

Il est cependant assez difficile de dire si la disposition des nouvelles obéit à un ordre précis, le lecteur ne peut déceler aucune opposition, ni aucune continuité dans l'ordre de celles-ci, mais ce qu'on peut avancer c'est que si la première nouvelle commence par la mort: "Elle s'habilla de lumière, pendant que le feu lui dévorait le corps [...] Ils ont flambé en même temps" La dernière se termine par la naissance de quatre enfants, comme si les personnages Yen, Dollar, Mabrouk et Frank qui viennent de se donner à la mort, se réincarnaient en ces premiers nouveaux nés du troisième millénaire.

"La nuit bleue", reste l'emblème unificateur de tout le recueil, la nuit sous laquelle ou grâce à laquelle les destins des personnages se scellent et se descellent.

Indistinctement, la narration dans ce recueil de nouvelles est soit prise en charge par un narrateur extra-diégétique, soit directement par un narrateur-narratrice intra-diégétique.

Ce recueil est un assemblage de toute la thématique de l'auteur. Le lecteur y voyage dans l'histoire des personnages et dans l'Histoire proche aussi bien que lointaine de l'Algérie. Les personnages traversent le temps et l'espace à la recherche de leurs vérités et de leurs espoirs. Ils redéfinissent les notions d'amour, de mort et de vie, bousculent les consciences, les illusions et les rêves. Les personnages sont sans attaches, ils ont inventé une nouvelle liberté du corps et de l'esprit qu'ils manifestent dans leur vagabondage spatio-temporel.

Bien que les nouvelles soient très différentes les unes des autres, nous allons tâcher de reconstituer les fils conducteurs qui tissent ce recueil.

1/ Quand le paroxysme de l'amour devient la mort

Le recueil s'ouvre sur la nouvelle appelée "L'étreinte", qui est en fait la dernière étreinte de deux amants qui s'unissent dans la mort. Les corps des amants se rencontrent, ont peur de se perdre, de se fendre, ils tendent vers l'éternité du plaisir, vers la seule vérité qui soit éternelle: la mort. Cette mort des amants ne ressemble pas à la mort des amants shakespeariens qui se donnent la mort parce que la vie les sépare, non, les amants de Nadia Ghalem se donnent l'un à l'autre dans la mort, et la mort n'est pas une fin en soi mais représente une continuité de l'amour au-delà de la vie.

C'est l'offrande des corps des amants à la mort, le sacrifice extrême au Dieu de la vie et de la mort.

Dans la deuxième nouvelle, "La nuit bleue", il s'agit aussi d'une étreinte, "étreinte qui précéda la mort de l'homme", étreinte de ceux qui voient plus loin qu'un présent et qui croient en la perpétuation de l'amour au-delà du temps et des espaces et même au-delà de la mort.

Madame Sarrasin et son amant sont la preuve de cette continuité de l'amour après la mort car ils sont eux-mêmes descendants d'une étreinte qui a précédé la mort, étreinte qui a uni les cavaliers andalous vaincus dans la vie, mais qui se retrouvent après leur mort sous d'autres identités. Comme dans le cadre de la première étreinte, les personnages n'ont pas besoin de se parler ou de s'expliquer, ils n'ont même pas besoin de présence physique, ils

sont "psychologiquement et intellectuellement en fusion, l'un avec l'autre, l'un dans l'autre" (p.15).

Cette phrase qui exprime la non nécessité de la présence physique, explique pourquoi la mort n'est pas vécue comme une séparation, mais bien comme une continuité logique de la vie et de l'amour. L'âme de Madame Sarrasin et de ses descendants, rencontre à son tour, l'âme de son amant et ses descendants:

Ce que nous savons, c'est que nous nous connaissons de toute éternité (p.15).

Et cette rencontre se fera probablement le sixième mois de l'année, comme ce fut le cas pour les cavaliers andalous (" Il fallait maintenant assurer la survie sur ce sol que les cavaliers avaient irrigué de leur sang, assurer la continuité de l'histoire. « Ici, à partir de ces trois roches, ralliement! Tous les ans, au sixième mois de l'année, à la pleine lune...» " (p.13)) et comme ce fut le cas pour les deux amants, en témoigne l'inscription sur le coquillage trouvé à côté du corps sans vie de Madame Sarrasin: le 26 juin, le 26 du sixième mois de l'année, souvenir probable d'une rencontre, mais aussi précision concernant la date d'un prochain rendez-vous.

Dans la nouvelle intitulée "Turbulences", l'amour se réalise, non pas dans la mort mais dans la perte et l'absence. Les amants jouent "aux aguicheurs", au "chat et à la souris". Le personnage d'Alya, passe son temps non pas à tenter de combler le vide de l'absence, mais plutôt à chercher la jouissance dans l'absence. Et en fait à un moment donné, elle se complaît dans cette absence de l'homme aimé:

Il avait provoqué une situation qu'il laissait traîner comme à plaisir sans jamais se déclarer ouvertement ni s'effacer définitivement. C'était cruel, Alya Nabralovna aimait jusqu'à cette cruauté.

L'obsédante question revenait toujours: comment en était-elle arrivée là, à cette sorte de bataille sans cesse recommencée? Au rêve qui prenait tout l'espace. À la vie qui se résumait à cette partie de bras de fer entre deux coeurs par-delà les distances et le temps. D'un aéroport à un autre, d'un coup de fil à l'autre, deux humanités se cherchaient [...] (p.22).

L'amour entre les deux personnages ici, n'est ni un amour physique, ni moral, c'est un amour de l'absence et de l'errance qui porte les empreintes de l'espace, espace qui sépare les amants. C'est un amour de l'absence animé par l'absence d'amour chez Alya. L'homme aimé est, quant à lui, aussi inconsistant que le vide qui les sépare, il n'a ni nom, ni visage, ni langue, ni couleur. C'est en ces termes qu'Ania décrit son aimé dans "Le secret" (p.109). Yen et Dollar ("Libellule") offrent leurs vies, leurs corps et leur amour à la mort avec une joie céleste accompagnée de chants et de danse, ils s'enflamment au même moment aux deux côtés opposés du monde.

Quand les deux vieilles noires du "Trésor andalou" et du "secret", sentent, elles aussi, que leur présence sur terre n'est plus indispensable, elles se laissent emporter par l'immensité du désert saharien, elles ne meurent point mais disparaissent simplement derrière un nuage de sable ⁶⁰.

L'auteur renouvelle le thème de l'amour et de la mort traité depuis Tristan et Iseut, Roméo et Juliette et Qaïs et Leïla⁶¹. Nadia Ghalem a créé une

⁶⁰ C'est ce que disait la narratrice des *Jardins de cristal* à la page 36: " Les hommes du désert ne meurent pas, ils disparaissent tout simplement derrière un nuage de sable".

⁶¹ Célèbre poète arabe amoureux de Leïla et pourtant empêché de l'épouser. Il déclamera pour elle les plus beaux poèmes qui feront sa renommée. Le poète est connu sous le nom de «majnoun Leïla», qui veut dire le «fou de Leïla», surnom qui a influencé un autre grand

nouvelle approche de l'amour, celui qui dilue dans la mort pour une nouvelle histoire d'amour dans d'autres espaces et d'autres lieux.

a) Le silence comme lien de communication

Les personnages ne se parlent pas, ils ont un autre moyen de communication: le silence. Dans la nouvelle "Les roses de septembre", (p.29) l'étranger arrive à deviner qu'un jeune étudiant s'est donné la mort par amour pour Alma. Le personnage de la folle ("La folle" (p.85)) décrit l'itinéraire d'un voyage secret du narrateur. Et dans la nouvelle "L'entrevue" (p.93), l'écrivain est en possession de renseignements sur le Sahara que la jeune journaliste Jasmine croyait être la seule à connaître. Implicitement l'auteur fait comprendre au lecteur que seul un être susceptible d'être la réincarnation d'un ancien chef du désert peut connaître ces renseignements. Et Jasmine, elle, serait la réincarnation d'une Sarrasine jadis aimée ou séduite par ce mystérieux chef du désert. Ces exemples portent à croire que les personnages se sont déjà connus ou croisés dans un autre temps et dans d'autres lieux. Ils ne se reconnaissent pas car ils ignorent leur histoire. Seule Madame Sarrasin, parce qu'elle s'est penchée sur l'histoire de son pays, arrive à reconnaître son aimé, descendant andalou. Les autres sont aveuglés par la brume de l'oubli, et c'est de cette brume que l'auteur veut les débarrasser et les soulager en les incitant à "continuer l'histoire".

poète: Aragon. Aragon va se servir de cette appellation comme titre de son recueil dédié à Elsa et connu sous le nom: «Le fou d'Elsa».

Ces personnages qui savent tout de leurs interlocuteurs, nous font penser aux Bédouins dont la narratrice vante les qualités omniscientes:

Les Bédouins avaient la réputation de tout savoir sur l'univers et même sur les mystérieux messages qui traversent les âges. Ils avaient une fabuleuse mémoire, disait-on, et leur propos étaient toujours crédibles. Contrairement aux gens du nord, ils n'éprouvaient pas le besoin d'enjoliver la vérité. Lorsqu'ils voulaient rêver, ils prenaient leur tambourins et déclamaient des poèmes. Ainsi, on pouvait distinguer le vrai du faux.
 « Quand un Bédouin parle sans musique, disait le père, c'est qu'il dit la vérité. Quand il rêve, il fait chanter les mots. » (p.106).

Comme nous l'avions observé auparavant, les personnages de Nadia Ghalem, voyagent tout le temps, ils sont continuellement entre quelque part et nulle part, exactement comme ces Bédouins qui parcourent l'immensité saharienne, guidés par leur instinct, les étoiles et la lune. C'est ce même instinct qui leur donne leurs qualités omniscientes, dont jouissent aussi les autres personnages du recueil.

b) L'autre visage de la mort

Une autre mort côtoie celle dont il a été question dans cette partie de notre étude. En fait la mort est le moteur principal du recueil de nouvelles de *La nuit bleue*; toutes les nouvelles se terminent par la mort de l'un des amants, parfois des deux (excepté dans les deux nouvelles. "Turbulences" et "Le soleil est revenu"). De plus, la mort décrite n'est jamais une mort accidentelle, mais un suicide. La plus représentative, pour ne pas dire la plus spectaculaire est la triple mort de la nouvelle "Le mur", où Caroline tue son amant, en même temps qu'elle se laisse mourir en donnant naissance à

l'enfant qui mourra probablement. Déjà dans *Les jardins de cristal*, il était question de frontière entre mort et vie, et la narratrice était telle un funambule qui risquait à tout moment de "chuter" vers la mort. Selma aussi, le personnage de *La Villa Désir* tente de se noyer volontairement au moment où elle a rencontré l'homme qu'elle aime (la narratrice de Rachid Boudjedra, elle aussi lutte contre une perpétuelle envie de se donner la mort et Farida, l'héroïne d'*Agave*, a tenté à son tour de se donner la mort.). Et si, sur les 27 nouvelles du recueil, 25 se terminent par un suicide, ceci prouve que c'est un sujet récurrent qui habite l'écriture féminine algérienne. Étant donné que je ne suis pas en mesure de faire des rapprochements avec des événements biographiques de Nadia Ghalem, mon hypothèse, selon laquelle le suicide est un reflet d'un mal de vivre féminin, se confirme et se conforte par les propos d'un psychiatre algérien ⁶² qui rapportait que 70% des Algériennes de moins de 25 ans sont suicidaires.

La récurrence de ce thème montre une volonté donc de la part des auteurs de sortir de l'ombre un tabou gênant aux yeux de la société.

La mort en général, celle des amants et de soi, constituent les fils qui tissent le recueil de nouvelles. Si Charles Baudelaire a poétisé la mort des amants, puis celle des artistes, Nadia Ghalem a, elle, «écrit» plus que décrit la mort sous toutes ses formes.

⁶² Cité par Zakya Daoud dans son précieux ouvrage *Féminisme et politique au Maghreb*, Paris, Éditions Maisonneuve Larose, 1993.

2/ A la recherche de l'Histoire et de la mémoire perdues

Dans *La nuit bleue*, plus que dans les autres écrits de Nadia Ghalem, nous retrouvons une quête de l'Histoire. Histoire de l'Algérie aux prises avec sa soif d'indépendance, mais aussi l'histoire de l'Andalousie et de ses fils qui continue à hanter les esprits des Algériens, fiers de cette descendance. Continuez l'histoire[...] ! (p.13), s'était écrié le chef de la cavalerie andalouse, et ceci semble être le mot d'ordre général de la narratrice: continuons l'histoire!

Ainsi, la mère de Nahema insiste pour que le fils qu'elle doit mettre au monde naisse des mains de la Carthaginoise, celle qui sait déchiffrer les manuscrits et qui connaît l'histoire du roi français Saint-Louis que les Bédouins ont combattu:

Il faut que ton frère naisse des mains d'une femme qui connaît notre histoire, ainsi il n'oubliera jamais ses racines (p.107).

Dans la nouvelle "Le secret", la voyeuse appelée La métisse reconnaît, elle aussi, du premier regard Ania, la descendante du peuple du désert, et elle comprend aussi du premier regard qu'Ania est amoureuse d'un homme qu'elle ne connaît pas encore mais qui est lui aussi, est un fils de l'Andalousie:

Toi, tu as rencontré un homme récemment, insista-t-elle à l'intention d'Ania, est-ce que tu l'aimes? [...]

Tu crois que c'est un étranger, poursuit la vieille, ce n'est pas vrai, c'est l'homme d'Andalousie, il t'a cherchée à travers la nuit et les siècles. Sa folie s'est atténuée avec le temps, n'aie pas peur, tiens, avec ça, il te reconnaîtra. [...]. Les enfants du royaume perdu sauront se reconnaître. [...] Il serait là, avec des siècles d'errance, avec un curieux sourire (pp.114-115).

Toujours dans la même perspective de retour vers la source et les origines, la narratrice à travers le regard d'une nourrice dans "Le trésor andalou", fait une rétrospective de l'histoire de l'Algérie. La nourrice Amti y est la détentrice et la gardienne du trésor andalou et de l'histoire de l'Algérie. Mais le trésor n'est pas de l'or, il est la mémoire qu'il faut sortir de l'ombre, de la cachette de Amti. Fethi après avoir voyagé et lu l'histoire des différents empires retourne enfin chez Amti pour déterrer le trésor andalou, un livre qui a échappé à l'incendie de la bibliothèque de Cordoue. Lui, qui croyait que Amti confondait les époques, voilà qu'il se rappelle que ce fut elle qui lui a raconté l'incendie de la bibliothèque de Cordoue avant tout autre livre d'histoire:

Qui lui avait gravé en mémoire ces mots d'une chanson qui parle des orangers d'Andalousie et de la bibliothèque de Cordoue, incendiée au milieu des grenadiers en fleur? Il semblait que tout son monde tournait autour de la nostalgie de ce paradis perdu. De quelles inquisitions Amti voulait-elle préserver ses secrets? (p.125)

Comme Ania dans "Le secret", Fethi regrette de ne pas avoir consacré plus de temps à l'histoire de son pays. Ouvrir le livre aux calligraphies arabes, nécessite plus de courage que de temps. Le jour où il le fera, il sera comme Ania, il sera en harmonie avec lui-même, car il saura d'où il vient.

a) "La contrainte espace-temps "

Le sage Jang (le personnage de la nouvelle "Or et Jade") a utilisé l'expression "la contrainte espace-temps"⁶³ pour exprimer l'abolition des frontières entre le temps et l'espace: "Pékin, Oran, Naplouse... Ici, le volcan, là les fleurs de cerisiers. " dit-il.

"Or et jade", la dernière nouvelle qui clôt le recueil, est une conclusion à toute la thématique de l'auteur. En effet de la bouche de Jang découle la sagesse d'un Lao Tseu, et ses visions sur les voyages inter-spatiaux et inter-temporels. La nouvelle résume aussi le concept cyclique des grandes données de la vie, de l'amour, et de l'histoire... dans les paroles de Lao Tseu:

La voie est grande, elle s'écoule, va plus loin, et de loin s'effectue le retour...(p.134)

Dans la nouvelle intitulée "Libellule", les personnages sont un peu la contrainte et la fusion de l'espace et du temps, ils viennent de toutes les parties du monde (Syrie, Bosnie, Caucase, Indonésie, la mer Egée et se retrouvent en Côte-d'Ivoire, au Niger, et à la fin on ne cite même plus les pays, c'est "l'autre bout du monde", "un autre pays"...), mais comme dit le narrateur: "Mais où commence et où finit la ville, dans le temps et l'espace?" (p.127)

Si les personnages de Nadia Ghalem arrivent sans mal à survoler les espaces et les temps, s'ils arrivent à abolir les frontières spatio-temporelles, c'est grâce à l'écriture qui transcende ainsi l'espace. L'espace n'est plus ici

⁶³ "Or et jade", (p.135).

cette entité vue ou perçue par les yeux, il est l'espace acquis par l'imaginaire de la narratrice. Cette manie de recréer les espaces, que j'ai déjà traitée dans *La Villa Désir*, renvoie à une tradition séculaire des femmes arabes enfermées qui se retrouvent à imaginer et à recréer des espaces et des temps inconnus, qui consiste à reconstituer des espaces qui leur sont interdits, telle Schéhérazade qui n'a pas eu seulement "une nuit bleue" pour imaginer, inventer et raconter, mais bien mille et une nuits.

Les hommes empêchent certes les femmes de voyager, ou de sortir, mais ils ne peuvent pas empêcher les yeux de celles-ci de transcender l'espace et de s'élever au-dessus des murs et du temps. Ma Hadda par exemple, la vieille nourrice qui ne connaît que sa tente et le désert, raconte merveilleusement bien les palais de marbre et d'eau:

Et elle raconte...Les grands palais de marbre et d'eau. Les fontaines d'or et les palmiers chargés de fruits. Les jardins avec des fleurs et les belles princesses à la peau brune, princesses aux yeux de gazelle qui savaient dire les poèmes et lire leur chemin dans les astres de la nuit. Elles savaient aussi dompter les fauves et apprivoiser les oiseaux, prendre le coeur des hommes, monter à cheval et naviguer sur la mer...". (p101).

Et il est évident que les femmes racontent ou imaginent ce qui constitue "leur manque", c'est-à-dire celles qui sont enfermées racontent la liberté et les malheureuses racontent des mariages heureux, et quand on est au Sahara, le bonheur consiste en des palais avec des fontaines intarissables etc.

Ainsi dotées de yeux transcendants, les narratrices reconstituent une Histoire algérienne féminine. Les cavaliers andalous battus pleurent, et la vieille nourrice chante encore les chants lointains et préserve les trésors andalous qui sont en fait la mémoire collective.

Dans "La folle", les deux concepts de l'amour et de l'histoire se confondent. L'amour vécu dans l'absence et la distance se joint au concept de l'histoire qui se répète à travers les siècles et au-delà de la mort. La nouvelle peut, elle aussi se résumer en cette phrase de la narratrice de *La nuit bleue*: " ce que nous savons, c'est que nous nous connaissons de toute éternité" (p.15) car la folle donne des preuves au narrateur qu'ils se sont déjà rencontrés:

«Des colonnes de jaspé de Cordoue aux neiges du mont Ararat, tu ne m'as pas reconnue. De Guadalajara à Oulan-Bator, tu ne m'as pas reconnue.» (p.86).

b) L'histoire cyclique

L'histoire chez Nadia Ghalem est aussi une histoire cyclique, où les événements historiques se répètent incessamment comme nous l'avons observé chez les descendants andalous.

La notion de cycle est, me semble-t-il, liée à la notion *d'intra-écriture*⁶⁴ que j'ai développée auparavant. En effet le cycle biologique de la femme étant cyclique (je pense aux menstruations et à la période de fécondité de la femme influencées par le rythme cyclique lunaire⁶⁵), celui-ci influence la vision de l'écrivaine concernant les rythmes de la vie et du destin. Et ainsi les narratrices ont une conception cyclique de l'histoire, une conception en spirale où le point de départ peut devenir le point d'arrivée, et réciproquement.

⁶⁴ Voir la définition de cette notion dans mon analyse des *Jardins de cristal*.

⁶⁵ Gilbert Durant, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1981.

Si, comme je l'ai dit plus haut, le parcours des cavaliers andalous à travers les siècles représente cette histoire cyclique, une autre nouvelle intitulée "La photo", symbolise encore mieux le processus en spirale dont il est question. En effet, cette histoire de l'appareil photos de Dominique qui fait le tour du monde et des guerres pour revenir échouer entre les mains de ses nièces quelques trente années plus tard, montre bien le rythme cyclique de l'histoire influencé par le rythme cyclique de l'écriture et de l'univers, rejoignant ainsi les propos de Gilbert Durant⁶⁶ pour qui la spirale est la seule figure géométrique existant à l'état pur dans la nature.

c) Les nuits de femmes

Certes, la narratrice entame sa narration par la description d'une nuit bleue de Montréal, une nuit de couleur bleue, mais mise à part la couleur bleue, beaucoup de narratrices ont en commun de longues nuits sans sommeil, des nuits où elle luttent jusqu'au matin pour quelques heures de paix et d'oubli. Des nuits bleues comme celles de la narratrice de *La pluie* de Rachid Boudjedra, ou encore la détentrice des records des "nuits bleues", Schéhérazade, celle qui attend l'aurore qui délivre. On peut sans aucun doute avancer que tous les personnages de ce recueil de nouvelles ont eu leur part de nuits bleues, qu'ils ont tous traversé le désert de l'insomnie, et que le titre du recueil renvoie à leurs "nuits bleues" ou blanches, d'autant plus que les personnages ne dorment pas réellement et que tous choisissent un sommeil pour l'éternité puisqu'on les retrouve au matin endormis pour

⁶⁶ Gilbert Durand, op cit.

toujours. La nuit des personnages fut elle aussi une nuit bleue, ils n'ont pas lutté pour la délivrance du matin, mais pour la délivrance tout court de la mort.

d) Un récit de la dualité

Dans certaines nouvelles le lecteur retrouve comme dans le texte des *Jardins de cristal*, une dualité qui se traduit surtout par l'écriture. Cette dualité se manifeste surtout dans la nouvelle intitulée "Turbulences", où la narratrice guide sa narration comme sur un échiquier, c'est-à-dire qu'elle passe du noir au blanc, de l'obscurité à l'ombre, de la présence à l'absence, des avances aux recul. Un continuel va-et-vient se résumant bien par le titre même de la nouvelle: turbulences, vacillement entre les antagonistes. Les turbulences de l'avion sont aussi le reflet des turbulences de l'esprit du personnage. C'est la dualité présence/absence qui est le moteur de l'écriture; l'absence de l'homme, l'absence de la présence déclenche la narration qui continue sur cette accumulation d'oppositions:

Elle se voyait clairement courir d'une case blanche à une case noire, traversant des zones d'ombre et de lumière, des nuits, des jours, vulgaire petit pion qui irait s'effondrer aux pieds d'une tour ou d'un royal morceau de marbre que des mains invisibles manipulaient pour arriver au triomphal: échec et mat (p.23).

Ces turbulences, ces "aller et retour", le passage du noir au blanc, tous tendent vers une même fin: la mort, "mawt", en effet l'expression internationale "d'échec et mat" vient de la transformation de la phrase en arabo-perse "El Cheikh mat" qui veut dire - le vieux ou le souverain- mat-

est mort- Donc ces dualités, ces jeux sur l'échiquier, ces turbulences, ces oppositions entre noir et blanc, tendent eux aussi vers la mort.

Parole de femme, parole d'Algérienne, parole d'exilée, la parole de Nadia Ghalem se trouve à la croisée d'une aliénation. Ces trois corrélations ont donné naissance à une nouvelle parole, une nouvelle parole du début des années quatre-vingt et spécialement à une nouvelle façon d'écrire des femmes algériennes. Comme il a été constaté, la naissance du "je" n'a pas été un acte facile, cette acquisition a nécessité aux personnages de l'auteur un voyage au fond de leur intérieur, au fond de leurs mémoires, et même au fond des souvenirs de leurs mères respectives. Ces introspections ont donné aux textes de Nadia Ghalem des spécificités caractérisées par une innovation dans les niveaux de narration, par l'émergence d'une intra-écriture et par la continuité de la thématique de l'auteur sans redondance.

Les trois textes étudiés sont très différents du point de vue de la technique narrative. Dans le premier j'ai décelé une technique influencée par la situation spatiale et temporelle de la narratrice qui vit à l'écart du monde extérieur. En refusant tout contact avec l'extérieur, la narratrice se réfugie encore plus dans son propre intérieur. La notion d'intra-écriture est née de cette double intériorisation. Dans le second texte, soit, *La Villa Désir*, la narration est prise en charge par plusieurs personnages; donc bien que le personnage Selma s'est retiré aussi du monde, il n'est pas possible de parler d'intra-écriture. Dans ce texte, Nadia Ghalem a opté plutôt pour la liberté de l'espace et du temps. Les personnages ne subissent aucune pression spatio-temporelle, ils errent à leur aise entre les continents et les saisons - mêmes situations qui seront relevées dans le recueil de nouvelles *La nuit bleue* - Quant à la technique narrative, j'ai surtout relevé des narrations

déclenchées grâce à des odeurs spécifiques. Ce mécanisme que j'ai appelé *narration sensorielle*, renvoie à la situation d'enfermement des femmes qui privées du plaisir de sentir, de goûter, d'effleurer, apprennent à apprivoiser les odeurs et à les préserver dans leur mémoire tel un précieux trésor. Parallèlement à cet essai d'appropriation du monde par les sens, les narratrices font aussi un travail de recherche de la mémoire féminine. Souvenirs de femmes, chants, voix féminines, mémoire, viennent habiter le texte. D'autres êtres habitent de même le texte: ceux sont les ancêtres et les sages qui perpétuent la mémoire et l'histoire du pays par leur seule évocation. La mort donnée, la mort voulue, la mort subite, sont aussi une part importante de l'approche particulière de Nadia Ghalem. La peur de vivre, la peur de faillir - au souvenir des anciens, aux parents - priment sur la peur de mourir. La mort n'est pas une fin, mais une continuité inévitable à la perpétuation de la mémoire car la problématique qui revient dans les deux derniers textes analysés tendent vers la théorie que ceux qui meurent reviennent parmi les leurs afin de continuer et d'accomplir leurs devoirs de gardiens de la mémoire et de l'histoire.

Ces remarques montrent bien la particularité et l'originalité de l'approche de Nadia Ghalem. Les techniques utilisées sont totalement différentes de l'écriture masculine maghrébine et les thèmes tels que la mémoire, l'histoire ou la mort sont aussi abordés d'une toute autre approche. Comme les tisseuses de l'Atlas, l'auteur ne tisse jamais les mêmes tapis, à chaque texte, elle crée de nouvelles combinaisons, de nouvelles couleurs.

La mort, la mort des amants, la mémoire féminine constituent les fils de la trame. Ces premières conclusions apportent un début de réponse à notre questionnement. Les textes analysés donnent déjà les grandes lignes d'une particularité de l'écriture féminine et d'une spécificité de celle-ci.

CHAPITRE II : LA SEXUALISATION DE L'ECRITURE: LA VOYEUSE INTERDITE DE NINA BOURAOUI

L'apparition de *La voyeuse interdite*⁶⁷ en 1991, a donné un souffle nouveau à la littérature féminine algérienne. La nouvelle venue n'a que vingt-quatre ans et pourtant avec un texte aussi "fracassant" que *La voyeuse interdite*, l'écrivaine entre par la grande porte dans le Monde des Lettres.

Comme je l'ai dit dans mon étude antérieure, les années quatre-vingt / quatre-vingt dix ont vu naître plusieurs nouvelles écrivaines⁶⁸ et de nouveaux textes, mais la plupart d'entre eux étaient des récits de vie sans grande prétention littéraire (excepté ceux des écrivaines que j'ai déjà citées). Bien entendu, *La voyeuse interdite* va se démarquer des autres écrits et se remarquer parce que la narratrice ne s'est pas contentée de faire un récit de vie, parsemé d'interminables litanies, à l'opposé, elle a choisi une autre

⁶⁷ Nina Bouraoui, *La voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.

⁶⁸ Voir à ce propos la bibliographie chronologique faite lors de mon DEA, soutenu en 1992 sous la direction du professeur Charles Bonn à l'Université Paris-Nord et sous le titre "Du silence orageux à la littérature féminine algérienne".

arme, celle "des enfants terribles"⁶⁹ de la littérature maghrébine: provoquer et choquer afin de faire réagir.

En effet, il est très difficile de pénétrer l'oeuvre de Nina Bouraoui. Celle-ci a bouleversé les données traditionnelles du roman féminin. Le lecteur non averti sera tenté d'en rester aux premières pages, non habitué à cette écriture obsessionnelle hantée par le sexe et le sang, plus répandue chez un écrivain comme Rachid Boudjedra que chez une fille de vingt-quatre ans.

J'ai choisi de ne pas intégrer dans mon corpus *Poing mort* et *Le bal des murènes* car il est assez difficile de trouver dans ces deux textes des éléments comparatifs avec les autres textes féminins choisis. De plus, leur étude serait différente de celle que je me suis fixée, car ces deux textes s'inscrivent plus dans une littérature universelle ou "migrante" pour reprendre le langage de Rosalia Bivona⁷⁰, qu'au sein d'une littérature algérienne aux frontières et aux critères bien définis. Et concernant ce sujet, je partage tout à fait la position de Rosalia Bivona qui classe Nina Bouraoui dans un champ en dehors de la littérature française, en dehors de la littérature algérienne et surtout en dehors de la littérature Beur, ceci pour anticiper sur un éventuel questionnement concernant la place de Nina Bouraoui, que j'ai préféré placer, moi, dans la partie consacrée aux paroles exilées, car l'écrivaine restera toujours écartelée entre deux pays, deux

⁶⁹ Nom donné à la génération des écrivains contestataires des années soixante-dix, représentés notamment par Rachid Boudjedra, Khatibi, Khaïr-Eddine etc, et titre d'un roman de Jean Cocteau.

⁷⁰ Rosalia Bivona, «Nina Bouraoui: une écriture migrante en quête de lieu», in *Études littéraires maghrébines n 8*, Littératures des immigrations 2: Exils croisés, Paris, L'Harmattan, 1995.

cultures. Les deux textes *Poing mort* et *Le bal des murènes* sont venus confirmer et renforcer cet universalisme que je cite. Bien que les thèmes soient assez proches du thème de *La voyeuse interdite*, ils sont en fait en continuité avec *La voyeuse interdite*. Mais comme cette fois-ci, en plus du fait que le temps est absolument aboli, les lieux sont eux aussi anonymes, ceci renforce l'idée d'une universalisation du thème de la souffrance de la femme, commencée par la situation de la femme algérienne dans le premier livre de Nina Bouraoui. Cette abolition des lieux et des espaces doit être aussi une réaction de l'écrivaine contre toute tentative de classification dans un espace comme dans un autre.

Le roman est écrit à la première personne du singulier, il est divisé en quatre parties, la première partie comporte 38 pages, la deuxième 30, la troisième 22 et la dernière 46 pages. L'ordre décroissant du nombre de pages jusqu'à la troisième partie, puis la brusque longueur de la dernière partie, traduisent à mon avis une accélération du rythme de la narration et une précipitation du drame narratif.

Chaque partie est elle-même divisée en plusieurs sous-parties reconnaissables au blanc typographique qui sert de séparation entre elles.

La narratrice est la spectatrice passive et indolente du spectacle désolant et désastreux que lui offre la ville d'Alger. Étrangère à ce qui se passe à l'extérieur de la maison-prison, la voyeuse-voleuse tente de voler quelques images, quelques flashes à travers les persiennes de sa fenêtre. Pour échapper à la folie qui la guette, la narratrice se réfugie dans les hallucinations qui l'éloignent momentanément de sa vie ennuyeuse. Occupée à dérober des fragments de la vie des autres, elle ne se rend pas

compte qu'elle aussi va bientôt être le centre d'une intrigue qui en fera la principale attraction des autres "voyeuses" de sa rue.

1/ Un texte psychanalytique?

Nina Bouraoui, comme Rachid Boudjedra, ne se contente pas de dénoncer les interdits et les abus, c'est la précipitation pathologique de l'écriture qui prend en charge la destruction chaotique de la constellation familiale et sociale et comme le dit Beïda Chikhi⁷¹, " le pathos est devenu à la fois la fable et le stimulant de l'écriture".

La narratrice de *La voyeuse interdite*, représente un cas de névrose qui regroupe les cas des deux autres narratrices, celles des *Jardins de cristal*, et de *La pluie*. En effet Fikria, comme la narratrice de *La pluie*, souffre d'un rejet de sa féminité dû à la raclée qu'elle reçut du père le jour de sa puberté. Comme la narratrice de *La pluie*, sa crise narcissique est provoquée par l'absence d'identification aux images maternelles et paternelles. Cette absence rend impossible la constitution d'un "moi normal", et le vide renvoyé à la place des images parentales fait retourner la libido inemployée sur la narratrice elle-même. En effet, à ses appels désespérés pour trouver une image positive du père ou de la mère, elle ne se heurte qu'à l'écho désespérant de son propre cri, elle ne rencontre que l'immobilité et le "dos de la mère", le mutisme et la haine du père. L'autre point commun avec la

⁷¹ Beïda Chikhi, "La psychopathologie et ses fictions discours théoriques et mise en oeuvre littéraire " in *Études littéraires Maghrébines n 1*, Paris, L'Harmattan, 1991.

narratrice de *La pluie*, c'est que Fikria aussi se démène durant ses nuits sans sommeil⁷² avec les fantômes de la mort.

L'écriture psychopathologique a pour origine aussi le traumatisme de la naissance de Fikria, comme le "je" de *Agave*, les deux narrateurs savent qu'ils ont été conçus sans amour, sans plaisir, peut-être dans la hâte et la haine, sur le carrelage d'une cuisine froide. Qu'il s'agisse du personnage masculin de *Agave* ou de Fikria, les deux ont été conçus sur la base d'un acte de violence, un acte opprimant et dégradant pour la mère. Fruits de la violence, comment pourront-ils alors assumer ce lourd héritage et supporter le poids de l'humiliation, poids plus lourd que le corps du père qui gesticule. Si selon Freud, tous les enfants sont attirés passivement ou activement par la scène primitive, les personnages ici ont en répulsion cette image. Et celle-ci leur cause plus de désordre mental, car la scène primitive n'est pas seulement imaginée, elle est ancrée dans leurs esprits et ne fait que raviver la douleur et le sentiment d'être non désirés et non acceptés, notamment Fikria qui a pu elle, assister à la scène de la cuisine qui peut être considérée comme une scène primitive bis. En plus de cette humiliation, Fikria souffre elle, du fait qu'elle ne soit pas une enfant désirée, elle est la source des malheurs car elle a eu le malheur de naître fille au lieu du garçon attendu.

Le traumatisme dû à la prise de conscience des différences sexuelles et leur refoulement (en guerre contre sa nature, nature féminine, "pourriture" pour le père) entraîne une aversion pour la sexualité. Aversion qui dégénère parfois en automutilation et en masochisme pour la narratrice de *La voyeuse*

⁷² "La tombée de la nuit est mon pire ennemi" (p.52) ou encore: " Elles sont[les femmes] les spectres de mes nuits sans sommeil! "(p.26).

interdite, et en des problèmes de frigidité pour Farida, le personnage de *Agave* (même la mère refuse en fait sa condition de femme comme le prouve son obsession à vouloir à tout prix s'approprier un sexe masculin, ce sexe qu'elle ne possède pas).

Fikria et Chafia la narratrice *des Jardins de cristal*, ont eu la même réaction vis-à-vis de la douleur et de l'incompréhension. Non seulement toutes les deux reprochent à leur mères leur silence et leurs complicité (la même observation chez *Agave*), mais les deux personnages féminins ont tous deux choisi le monde des hallucinations pour fuir l'absurdité de leur monde. Les deux narratrices se sont créées des mondes pour elles, inaccessibles et infranchissables pour les autres, ce qui certes les protège, mais qui fait d'elles en même temps des êtres marginaux, des exclus, des funambules.

Hafid Ghafaiti écrit à propos des textes "psychanalytiques" de Rachid Boudjedra que ceux-ci sont construits sur la relation analyste-analysant et ceci de trois manières⁷³ :

- Deux personnages dont l'un se dévoile à l'autre comme c'est le cas de *La répudiation*, *L'insolation* et *La macération*.
- Deux personnages se dévoilant l'un à l'autre comme c'est le cas pour *Le démantèlement*.
- Un personnage-narrateur se dévoilant à lui-même et faisant son auto-analyse sur la base d'un soliloque ou de l'écriture d'un journal (dans ce cas, le lecteur occupant la place de l'analyste) dans *L'escargot entêté* et *La pluie* (p.297).

⁷³ Hafid Ghafaiti, *Les femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Nous pouvons donc placer le texte de *La voyeuse interdite* avec le cas du personnage-narrateur faisant son auto-analyse sur la base d'un journal . Il interpelle de temps à autre la mère⁷⁴ ou le lecteur du journal⁷⁵ .

Mais en plus de ces observations, nous pouvons déceler d'autres traces qui nous permettent de renforcer nos dires; en effet la narratrice utilise durant son écriture d'autres mécanismes qui renvoient à l'écriture psychanalytique et notamment la fuite vers les hallucinations et la pratique du masochisme.

a) Le recours aux hallucinations

C'est la confrontation avec le réel, le réel si dur, si cruel qui pousse la narratrice à se réfugier dans les hallucinations, mais les hallucinations de Fikria ne sont pas justement des effets de l'imagination qui la réconfortent, ils lui renvoient au contraire un réel et un imaginaire encore plus cruels et plus désespérants:

Il arrache la peau carmin et aphteuse[...] plante ses échardes dans mes gencives et jaillit alors une douleur brûlante accompagnée d'un sang neuf, enivrant par son sel, excité par son trajet inhabituel.....(p.43)

⁷⁴ «Comprenez bien! la fornication florale pourrait me donner des idées! » (p.25).

«Ma nomade, voyez, je dis ma nomade[...] (p.53) Chère maman, pourquoi toujours te regarder de dos? Est-ce ta position habituelle ou bien la lâcheté de ne pas nous affronter? Pourtant c'est bien de face que tu m'as conçue! [...] Pardonne-moi maman[...] reste de dos surtout! » (pp.34-35).

⁷⁵ On pourra me reprocher l'utilisation du terme journal pour ce texte, je m'en expliquerai en disant que le texte aurait pu être un journal puisque la narratrice raconte ses journées et que c'est la conception tout à fait spéciale du temps dans ce texte qui lui donne un autre aspect que celui du journal de la narratrice de *La pluie* par exemple.

Donc à partir de cet exemple et les autres exemples d'hallucinations masochistes et incestueuses, il nous semble incorrect et inapproprié de dire que les hallucinations de la narratrice sont des fuites, elles sont ici, du moins, le reflet d'un désir refoulé, le désir de se faire encore plus mal, le désir de détruire ce corps qu'elle a en aversion, le désir d'anéantir les attributs féminins. Et au moment où la narratrice rapporte la scène durant laquelle elle "hallucine" qu'elle se déflore avec un cintre métallique, c'est le désir de déshonorer sa famille et la société qui est à la source de cette provocante hallucination. L'hallucination est guidée par un profond désir masochiste de se faire du mal et de faire du mal à la société et à la famille qui ne se sont montrées préoccupées que par "l'honneur". Honneur préservé par la défloraison de la virginité le jour de la noce. Et à ce propos, je rejoins les écrits de Catherine Weider concernant les hallucinations:

Le désir est premier dans cette production hallucinatoire et l'investissement de l'idée désirée ne peut être plus fort que le motif qui l'a provoquée. En fin de compte ce n'est pas la quantité mais le désir qui décide de la conscience du rêve.⁷⁶

Les scènes d'hallucination sont donc très révélatrices de l'état psychique et mental de la narratrice, et elles sont symboliques des envies dévastatrices de la narratrice, c'est le refoulement de ses désirs qui s'exprime par ces scènes.

Mais au moment où la narratrice s'imagine dans les étendues désertiques avec Ourdhia, ici, l'hallucination est le reflet d'un désir de se retrouver avec

⁷⁶ *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1988, p.82.

la femme aimée et de goûter à la liberté, mais cette fuite dans l'imaginaire est aussi une échappatoire à sa condition et à son enfermement:

Le désert était bien là. Mon cabinet de toilette étouffait sous un bloc généreux de sable: la dune. Sa crête s'effondrait sous les pas d'un homme en noir qui disparaissait derrière mon petit miroir[...] Le paysage entier me traversait, une galette cuisait au bout de mes pieds, mes doigts égrenaient un chapelet de sable et je sentais mille petits mirages miroiter sur mon corps. C'était frais et sec là. Au loin, les Touareg dansaient à travers les flammes d'un campement, deux yeux soulignés au khôl surveillaient la nuit tandis que le lait de chamelle coulait d'une outre éventrée. La palmeraie s'ouvrait à moi, [...] (p.53).

Parfois en réaction à l'absurdité et à la méchanceté du monde (quand Ourdhia est en train de souffrir de la violence des hommes et leur stupidité par exemple), la narratrice lance un peu n'importe comment des phrases qui lui viennent à l'esprit et qui expriment la confusion du monde, tout à l'image de la confusion de l'esprit de la narratrice et elle s'écrie:

Un rat était en train de manger un chat (p.58).

Ou plus loin:

Et la souris enfermée dans la cage se mord la queue!⁷⁷ (p. 62).

Pour la narratrice rien ne va plus, le monde n'a plus de sens, il tourne à l'envers, tout autour d'elle se dégrade; c'est la décadence qui annonce le chaos si maintenant la seule femme libre qu'elle connaisse, la seule qui

⁷⁷ L'image de la souris qui se mange la queue pour augmenter sa souffrance peut nous renvoyer à l'image de la narratrice qui pousse les degrés de souffrance toujours plus loin et qui veut avoir encore plus mal que le mal qu'elle endure.

puisse aller dans les rues et dans le désert se fait traiter de la sorte. Alors le monde est à l'envers et les rats mangent les chats.

La notion du regard est liée aussi aux hallucinations, la narratrice refuse le temps et l'espace imposés, et de cette façon elle s'en invente d'autres qui lui conviennent mieux. C'est ce qu'elle fait quand elle défait et refait sa chambre (p.65), car celle-ci lui rappelle la prison qui la poursuit depuis toujours. Elle s'invente alors une "Architecture hystérique, projection de mes pensées sur les choses", elle devient le propre architecte de son pauvre décor, elle embellit les laideurs, enlaidit les beautés et reconstruit les intérieurs et dans sa lancée elle mélange les visions réelles de la ville d'Alger délabrée et non entretenue à ses visions chaotiques:

Les chiens mangent les ordures, les rats mangent les chats et les chiens sont mordus par les rats des ordures, alors, seuls animaux de l'écosystème illogique, les rats, joints aux hommes, participent au massacre de la ville. Les enfants s'endorment dans des toiles trouées comme le sexe de leur mère, [...] l'urine embaume de son ammoniac chaque marche, chaque pallier, des odeurs de vieux moutons s'échappent des boucheries ensanglantées, les quartiers de viande suintent, [...] (p.71).

La ville dégoûtante, repoussante, écoeurante qui empeste l'ammoniaque des urines: ici le réel et l'imaginaire se font concurrence, les visions hallucinatoires ne semblent pas atteindre le degré chaotique de la vision réelle, ici les deux axes se confondent et l'enchevêtrement devient inextricable.

En fait le regard que porte la narratrice sur le monde et les hallucinations dont elle est victime sont étroitement liés, les hallucinations sont le regard déformé qu'elle porte sur le monde, les hallucinations sont ce qu'elle voit

parce qu'elle est privée d'un regard complet. N'ayant qu'une vision partielle du monde, elle en déforme l'autre partie à sa guise refusant en fait la vision imposée par les autres (un peu comme la narratrice de *La pluie* refuse tout ce qui vient de la société et du monde masculin).

b) La soumission masochiste

Nina Bouraoui a dépassé les limites dans lesquelles s'était cantonnée la littérature algérienne en intégrant à son écriture des méthodes qu'avaient utilisées avant elle les écrivains de "la génération terrible"⁷⁸ . La spirale de la violence est telle que même quand elle n'est plus là, il faut aller la chercher, il faut la créer, il faut l'exciter encore plus et la pousser à bout. Les textes féminins algériens brillaient par des textes comme ceux d'Assia Djebar, des textes qui reflètent une maîtrise de l'écriture et un degré de limpidité rarement comparable, mais jusque-là, aucune femme n'a écrit comme Nina Bouraoui. Aucune n'a pu montrer la face cachée du monstre qu'est la société avec une telle cruauté et une telle précision. Aucune n'a pu se glisser aussi subtilement dans les antres de ces monstres de la rue. Aucune n'a pu montrer aussi judicieusement les conséquences de la perversité de la société masculine sur les femmes. Ce qui peut être considéré comme une rupture ou une innovation, c'est le fait que l'écrivaine ait montré aussi crûment les influences de la société opprimante et qu'elle ait décrit dans son texte des scènes de masochisme assez violentes et assez choquantes (d'où le terme utilisé lors de mon introduction) et qui interpellent d'une façon directe la société et les détenteurs du pouvoir. Les

⁷⁸ Voir note n 69

crises de masochisme décrites sont la réaction directe et les réponses à la violence et à la cruauté de la société masculine. La narratrice semble renvoyer à la société la violence dont elle est elle-même victime, et les scènes masochistes sont une réponse au sadisme de la société masculine. En réponse à cette violence, la narratrice intègre la violence textuelle à la violence réelle:

La journée, j'erre dans la solitude comme un chien abandonné de ses maîtres dont l'unique jouissance est de tirer sur sa chaîne pour avoir encore plus mal! (p.15).

Les scènes les plus cruelles et les plus éprouvantes sont certainement celles de la soeur qui fait plus que refuser sa féminité, elle l'enterre et la torture, elle a apprivoisé la souffrance et vit avec la douleur qui fait corps avec elle. Zohr ne se sent bien que quand elle est aux prises avec la mort, et quand la douleur tend à s'estomper, elle la provoque ou tente de se l'approprier chez les autres, comme elle le fait avec sa soeur:

Ses grandes mains étirées à mort par des doigts indéfiniment longs parcouraient avec une étrange habilité mon visage bouffi par les sanglots et le désespoir. Elle me serrait contre elle avec la rudesse d'un homme afin d'arracher, de goûter et d'absorber ma détresse, comme si la sienne n'avait pas atteint son paroxysme, la limite de l'incontournable et du non-retour! (p.28).

Au comble du masochisme, la soeur de la narratrice tente d'arracher à Fikria un peu de peine et de souffrance comme si la sienne ne lui suffisait pas.

Comme je l'ai écrit auparavant, l'attirance pour le masochisme vient de la souffrance et de l'oppression infligées par les mâles et par la société. Et étant donné que la société renie à la femme la place qui lui est due, la jeune

femme torture et mutile alors tous les signes de féminité qu'elle possède, elle s'en prend à son corps et à ses seins:

Zohr est en guerre contre sa nature, nature féminine, pourriture pour notre père, honte pour notre fautive de mère, c'est elle la traîtresse qui pousse Zohr toujours plus loin dans ses sacrifices, ses artifices et ses dissimulations grotesques (p.27).

Même les larmes qui sont censées effacer la peine, laver et soulager le corps n'arrivent plus à remplir leur fonction. Elles sont détournées par la soeur de la narratrice qui n'arrive plus à pleurer comme la narratrice de *La pluie*, elle s'approprie donc les larmes de sa soeur:

J'avais le sentiment d'un vol, d'un détournement illicite échappant au contrôle de la raison, je me sentais bafouée! en «s'appropriant» mes larmes et de nouveaux maux fraîchement extériorisés, Zohr incarnait à mes yeux toute la misère de la nature humaine, je voyais en elle mon sombre destin et mes larmes alors redoublaient, elles partaient du fin fond de la gorge, traversaient l'intérieur du visage [...] (p.29).

Fikria, très tôt a compris le sort qu'on lui réservait, elle n'avait aucun espoir, elle peut facilement lire son avenir dans les yeux de ses compères, de ses soeurs et de sa mère.

Lassée des hallucinations et des mondes qu'elle construit et reconstruit, la narratrice défoule alors ses frustrations et ses privations sur son propre corps à la recherche de plaisirs chers:

[...] je m'inflige des pinçons «tourbillonnaires»: pressions du pouce et de l'index sur un bout de chair innocent dont la seule faute est la tendresse. Mon père est le déclencheur de ma violence. Le responsable que j'accuse!

Complice de Satan il m'a donné goût à un plaisir sans bornes que je paye bien cher le lendemain! bleus, courbatures, écorchures...
Activité délictueuse ou destruction du soi par soi.

[...] Il me tendit la cigarette, et, au passage, l'écrasa sur mon sourire. Il désigna au fer rouge quatre petites boursouflures[...] Un parfum de viande grillée remontait des tissus rouges du pourtour de ma bouche jusqu'aux narines. Je crevais les cloques, la lymphe d'une nouvelle histoire coula dans le cendrier de chair. C'était chaud et salé. (pp. 66-67-68).

Ayant entendu l'éloge de sa tante sur sa beauté et sa jeunesse et afin de détruire la fierté de sa mère, la narratrice décide de s'en prendre à ce corps qui la répugne en le martyrisant. Et elle s'en prend de même aux symboles de son enfermement comme sa chambre ou sa fenêtre:

Au sang. ô sang! [...]: cloisons de mon exil, comme vous êtes belles ainsi maquillées! Je cogne ma tempe gauche contre la poignée de ma fenêtre, le fer résonne dans ma tête mais ça ne suffit pas, l'ouverture ricane de plus belle. Relique de la solitude, cadre du vide, emblème de l'enfermement et de la frustration, sale menteuse! [..]

Je fais de ma chambre une cellule mortuaire où les **sangs**⁷⁹ mêlés, les **sens** sans dessous et les **sentences** les plus abjectes abasourdissent murs et coussins, tête et corps! (p.88)

Comme nous le verrons pour Rachid Boudjedra, la narratrice use ici du système d'aiguillage et du système d'association sang-sens-sans et sentences. Puis quelques lignes plus loin, nous découvrons une description qui ressemble davantage aux descriptions des *Jardins de cristal*, description concernant l'image du sang qui coule comme un pétale de rose, ici, la narratrice compare son sang à un filet carmin:

Un filet carmin descendit des gencives et sécha sur la gorge béante (p.89).

⁷⁹ J'utilise les caractères gras afin de mettre en évidence le système d'association..

Et plus tard le sang est décrit comme un serpent pourpre, des écailles de rouget, de pétales de roses embryonnaires, de fraises effeuillées.

Au moment même où Fikria se punit de ce qu'elle est et de ce qu'elle sera, au moment où elle pousse plus loin sa souffrance, une fillette dans la rue se fait écraser. Est-ce une scène hallucinatoire pour montrer que toutes les fillettes finissent par baigner dans leur sang un jour ou l'autre, écrasées par un autobus soit le jour de leur puberté, soit durant leur plaisirs d'automutilation? Telle est leur destinée semble conclure la narratrice.

Ayant senti que le piège s'est refermé sur elle, la narratrice de *La voyeuse interdite* tente de trouver à nouveau refuge dans le paroxysme de la souffrance, elle tente d'exciter encore plus la souffrance en se faisant plus mal, en s'auto-mutilant dans des scènes de masochisme atroces, d'auto-flagellation avec un cintre métallique déguisé en fouet pour l'occasion (p.106), et même ces flagellations sont décrites comme inefficaces:

Je ne sens plus rien (p.106).

La narratrice semble pratiquer la politique de la terre brûlée. À défaut de pouvoir se protéger ou de se reconforter, elle va offrir au mari et à la société un corps anéanti et mutilé pour se venger de leur sadisme. Ils posséderont certes son corps, mais cela sera l'ombre de ce qu'il fut et il portera des traces indélébiles.

c) Le "je" se décompose

Au moment où l'histoire sans retour commence pour la narratrice, celle-ci semble se décomposer en la personne qu'on va sacrifier et en la voyageuse, et là la narratrice se nomme et si elle se nomme à cet instant précis c'est justement afin de ne plus utiliser le "je" de la narratrice mais bien le nom de Fikria. Et à partir de cet instant elle parle de ce qu'elle subit comme s'il s'agissait d'une autre personne, elle est étrangère à son destin et même à son présent:

[...] et les autres jeunes filles regardaient d'un air inquiet la petite fin tragique de leur compagne[...] et toutes les audaces étaient bonnes pour saisir la situation de l'ultime, le coup de couperet fatal à Fikria.

[...] Fikria voulait juste voir son visage mais l'homme savait qu'il ne fallait pas dévier le cours du destin.

[...] mais Fikria n'avait jamais mal à cause des choses; (pp.. 102-103)

Tel Meursault, le personnage de Camus⁸⁰, Fikria devient étrangère à elle-même. Le "je" narratif laisse place à la troisième personne du singulier. Une scission s'opère au sein de la personnalité, scission qui va se transmettre à l'écrit. En refusant le destin que la société lui prédit, la narratrice réfute de même sa propre personne et elle refuse le "je" qui caractérise cette personne qu'elle est. Si on ne peut pas parler de schizophrénie, le personnage n'en n'est pourtant pas très loin.

Dans d'autres textes féminins, les narratrices tentent à travers l'écriture de reconquérir le "je" féminin contesté par la société. Ici, c'est le processus

⁸⁰ *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942

inverse qui se produit, il existe un "je narratif féminin" qui disparaît par la suite sous la pression de la société. En sacrifiant la narratrice, la société a aussi par le même acte "tué" le "je" narratif féminin. La narratrice afin de symboliser cette mort a volontairement changé de sujet narratif.

Puisque la question posée est de savoir si le texte de *La voyeuse interdite* est un texte psychanalytique, on pourrait être tenté de traduire ce passage du "je narratif" à la nominalisation du "sujet je" par une schizophrénie narrative. Pourtant, je ne le perçois pas de cette façon, il me semble que la transition correspond plutôt à un abandon du "je narratif", un "je" que la narratrice ne veut plus assumer car il est "témoin" et porteur de la dégradation et de l'humiliation de la narratrice.

La narratrice acculée de toutes parts se détache de son "je" narratif, elle sort de la trame qu'elle a constituée. Le regard que la narratrice jette sur elle-même se métamorphose à son tour. La narratrice se perçoit de loin, elle est sortie du personnage "je" et jette soudain un regard sur cette fille; cette fille c'est elle, mais ce n'est pas le "je", c'est Fikria. Le "je" regarde "Fikria" comme un personnage distinct et se dote d'un regard.

Le "je" se détache, et on peut comparer cette scission à la scission contraire en l'occurrence, celle du narrateur d'*Agave*, qui avait commencé dès le début du récit par montrer des signes de lutte entre le "je" et le "il" et qu'au fur et à mesure de la progression du récit, il est arrivé à se constituer une personnalité et un sujet unis. La narratrice de *La voyeuse interdite*, elle, subit le phénomène inverse, elle commence avec un "je" uni, et confrontée à la désunion de son monde, son "je" éclate à son tour.

Nous concluons donc que nous sommes bien en présence d'un texte "psychanalytique" dans le sens où il est construit sur la base d'un conflit entre le moi de la narratrice et le Surmoi de la société, entre le moi de la

narratrice et la désertion symbolique des parents. Dans cette lutte non équitable la narratrice a usé de toutes les armes en sa possession, à savoir les hallucinations et le recours au masochisme.

2/ Le regard et l'intra-regard - Qui regarde qui?-

Par le titre même et par la matière qui sert de support au récit, le regard est le noeud central, le coeur de toute l'intrigue, l'organisateur par excellence du récit. En effet dans le titre *La voyeuse interdite*, on lit implicitement: le regard interdit, le regard prohibé, et c'est de cette interdiction fondamentale que découle la transgression et donc le désir de voir et de percevoir et surtout de transcrire par écrit la portée de ce regard voleur.

Si on retrouve chez Hadjila, l'héroïne d'*Ombre sultane* cette avidité de voir et de transgresser l'interdit imposé par la loi masculine, et si le regard de Hadjila est restreint au début par la voilette comme celui de Fikria l'est par les persiennes ou le rideau, dans le texte de *La voyeuse interdite* coexistent d'autres formes du regard. Expliquons-nous:

Première étape

Fikria scrute et regarde la rue et ceux qui constituent la rue, mais ce qui fait l'originalité du récit, c'est ce qu'elle fait de ce regard, de quelle façon elle l'a développé et enrichi, et de quelle façon elle a travaillé la matière de ce regard pour créer une nouvelle matière et une nouvelle perception personnelle et féminine de la réalité:

On hurle, on flâne, on triche, on vole. Et ils violent. Le reste n'existe plus [...].

Sans effort, j'arrive à extraire des trottoirs un geste, un regard, une situation qui donnent plus tard la sève de l'aventure. L'imagination part de presque rien, une fenêtre, un trolley, une petite fille et son curieux sourire, puis là, s'étale devant moi un nouveau tapis d'histoires tissé de mots et de maux que je stoppe avec un noeud grossier: le lyrisme (pp.9-10).

Le regard est un regard volé, un vol prémédité, la voyeuse voulant extraire de son champ visuel tout élément susceptible de se transformer en une histoire tissée au rythme de son imagination. Et la voyeuse précise plus tard qu'elle "n'est pas dupe de [sa] vision des choses. A [son] gré, elles se travestissent, s'arrachent à la banalité du vraiment vrai, elles se réclament, s'interchangent [...]" (p.10).

Pour la narratrice, les choses sont ce que le regard veut bien en faire, c'est la volonté du regard qui décide:

Pour le fou, une journée ensoleillée peut être glaciale et la pluie brûlante! L'illusion fait de fameux tours de passe-passe en passant de la magie au réel avec un regard avide et un ricanement digne de la bouche de Satan! (p.10).

L'ennui pousse les Sarrasines à plonger dans les profondeurs de leur esprit à la recherche d'un brin d'histoire qui puisse briser les barbelés de la solitude et du vide. La narratrice crée alors des histoires à partir du peu d'événements dont elle est témoin ou qu'elle arrive à capter de sa tour-fenêtre. Les murs s'effondrent, le temps s'éclipse et grâce au regard seulement, la narratrice arrive à faire des voyages spatiaux et temporeux:

Le mensonge s'insurge[...], rebondit sur le plus puis sur le moins mais c'est toujours la vitre du réel qui se brise en premier, et nous laissons alors déporter par notre propre jeu vers un voyage sans valise. Ma rue est le support de l'aventure, la trame, l'obscur tableau où s'inscrit une prose indéchiffrable pour le badaud. Il faut prendre le temps d'observer, ne pas côtoyer sans voir, ne pas

effleurer sans saisir, ne pas cueillir sans sentir, ne pas pleurer sans aimer ni haïr. L'important est l'histoire. Se faire une histoire avant de regarder le vrai. Réelle, irréel, qu'importe! Le récit entoure la chose d'un nouvel éclat, le temps y dépose un de ses attributs privilégiés, mémoire, souvenir ou réminiscence, le hasard peaufine l'oeuvre et la chose prend forme. Enfin, là, on a une aventure. Que peut-on raconter sinon une histoire? (pp.10-11).

La spectatrice clandestine suspendue au-dessus de la ville a toute une méthode et toute une technique pour s'approprier les images. Rien n'est laissé au hasard, comme il était dit plus haut: la clausturation, l'étouffement, le silence et l'ennui sont la cause de son imagination délirante et même de ses hallucinations. Ces ingrédients font qu'elle pose un regard sans complaisance sur la rue et les occupants de la rue. La voyeuse dissèque la rue de son regard perçant, rien ne lui échappe:

Retranchée derrière toutes sortes d'ouvertures, je regarde, j'ausculte, je dévisage pour rendre laid le sublime, sombre le soleil, banales les situations les plus complexes, pauvres les ornements les plus riches. Je compte les trolleys, les enseignes, les voitures, les badauds. J'attends l'événement, le sang, la mort d'une fillette imprudente ou d'un vieillard étourdi, je suis l'oeil indiscret caché derrière vos enceintes, vos portes, vos trous de serrures afin de dérober un fragment de Vie qui ne m'appartiendra jamais! Je détaille mes cibles avec une sonde et un verre grossissant, j'arrache les vêtements, taillade la peau, je creuse jusqu'aux chairs, je dissèque, dépèce, sépare, je désosse et recolle les bouts détachés, le taille en pointe et ressoude le tout quand il n'y a plus rien à découvrir, je fais de leurs viscères une "mappe-vie" où serait établie une biographie intéressante à parcourir; bref, je m'ennuie! (pp.15-16).

Fikria fait passer le temps en regardant par sa fenêtre; le lecteur suit du regard le regard de la narratrice, celui-ci ressemble au regard de Hadjila, le personnage de *Ombre sultane*, durant ses premières sorties. En effet les

deux narratrices n'ont qu'une vision limitée du champ visuel général, Hadjila vole des fragments d'images éparpillés ici et là (un mégot de cigarette, un bras entre autres) et Fikria de la même façon capte des fragments:

Fantômes asexués aux formes trop grasses, Pantalons, voiles, tignasses rousses et noires tentent de se démêler pour attraper la rampe du marchepied [...] (p.19)

Le regard perçant de la narratrice atteint l'exactitude d'un radar à ultrasons, elle arrive en effet à percevoir même dans l'obscurité totale, aidée de son flair qui s'est adapté lui aussi à l'étroitesse et à la contiguïté de l'espace:

J'éteignais ma petite lampe de chevet et épiais...
[...]; sans la voir, je devinais pas à pas son parcours matinal, la crasse tissait sur le sol un tapis d'odeurs lourdes et persistantes; [...]; le parfum de son corps me menait à elle, [..]; je finissais par fermer les yeux et ne pensais plus qu'avec mon nez, il me conduisait bien, je marchais la tête un peu penchée afin de ne rien perdre, et les senteurs les plus intimes, s'imprimant sur mes narines, persistaient jusqu'au coucher. (pp.39-40)

La narratrice de *La voyeuse interdite* s'applique à expliquer au lecteur sa technique pour s'approprier l'espace et voler des tranches de vie: tel un chirurgien, elle dissèque et prélève les éléments qui l'intéressent, les inspecte, les sonde, les détache de leur racines et de leur source, puis après les greffe à son gré à un tableau qui lui convient. Cette image nous renvoie à ce qu'écrivait la narratrice *des jardins de cristal* qui utilisait le terme de "collage de différents morceaux" pour un patchwork final en quelque sorte qui améliore les petits morceaux du réel:

Les yeux jouent un rôle secondaire, la pensée, chef d'orchestre de l'opération, occupe la totalité du champ plane sans encombre, celui de la solitude raccordée à l'ennui. Je fais attention à chacun des gestes, par le biais de la concentration, je leur donne une importance exagérée; un bras tendu, une jambe croisée sur l'autre, un coude relevé, une cheville fébrile symbolisent le voeu premier d'exister, ensuite, j'inscris la logique de mon ballet synchronisé sur un petit tableau imaginaire; le lendemain, j'exécute avec joie ma chorégraphie dans le dessein souvent de l'améliorer, mais mes gestes se rapprochant à ceux d'hier [...] (p.61).

Ce qui ressort de cette citation, c'est aussi la ressemblance de la narratrice avec le personnage *d'Ombre sultane*, toutes deux prennent au vol des fragments de vie, des images coupées de leur contexte, et ce sont elles qui, après, leur donnent leur importance, leurs places ou au contraire les décapitent de leur sens. On peut aussi rapprocher cette technique avec celle du narrateur d'*Agave*, qui saisissait lui aussi des extraits choisis de la vie défilant sous ses yeux⁸¹.

Comme il a été dit plus haut, la force du regard de la narratrice se trouve dans l'apport qu'elle lui rajoute afin de le tremper dans les cuves de son imagination débordante. Mais sous cet aspect se dissimule un autre pilier indispensable à l'écoulement de l'histoire et au jaillissement de l'événement tant attendu, c'est le verbe, c'est le mot, c'est la parole qui réveille ou tue les cibles du regard:

[...] cultiver l'imagination qui vous déportera dans un autre temps à l'ombre d'un arbre fécond, celui de la création, si elle ne suffit pas, prendre alors appui sur la rue, du haut de votre fenêtre, mais là, si vos mots ne vous soutiennent pas, vous cognerez contre l'horreur d'une réalité peu séduisante.

⁸¹ Consulter à ce sujet la section 4 de l'étude consacrée au texte d'*Agave* intitulé: **Le "je" regarde les autres**.

Fin de l'entracte.

Je fais, défais, je refais, je redéfais ma chambre. (pp. 65-66)

Toutes les techniques employées par la narratrice pour s'approprier des morceaux du réel et échapper à l'ennui grâce au support du regard ne sont praticables qu'une fois soutenues et solidifiées par le ciment des mots. Une fois que le regard absorbe l'extérieur, ce sont les mots qui doivent l'enjoliver, le fortifier, le déformer ou le détruire. La dernière phase reste la plus importante et la plus déterminante. Le réel est donc un regard déformé de la narratrice coulé dans le ciment du verbe.

Sans m'attarder sur ce sujet, je voudrais rappeler que le fait de conter et le fait d'être privé d'espace et de liberté sont deux faits intimement liés. La narratrice crée des histoires, s'invente des mondes imaginaires exactement comme le faisaient les grand-mères et les arrières grand-mères qui s'inventaient des contes pour fuir l'étroitesse de leurs espaces et c'est ce qui les aidait à survivre et à supporter la difficulté de la vie. A la précision du regard donc, s'ajoute l'exactitude et la force du verbe. Après avoir analysé le regard de la narratrice, observons à présent le regard des *autres*:

Deuxième étape

De sa tour-fenêtre où elle règne en metteur en scène du spectacle, Fikria est aussi perçue, observée et regardée par les autres. Quels autres?

D'abord les autres voyeuses de son quartier, complices et soeurs dans la souffrance, elles sont les spectatrices attristées et affligées de son sort, et leur regard reconforte et rassure un peu la narratrice, elle sait qu'elles sont là, elle n'a pas besoin de voir les rideaux bouger, leur présence est aussi sûre que la sienne.

Puis il y a le regard des autres habitants du quartier, les badauds comme elle les appelle, ceux qui épient chaque mouvement des rideaux, ceux qui se rincent les yeux de plaisir au dépens de la souffrance des femmes cloîtrées. Leur regard est plus lancinant qu'un couteau, il écorche les consciences et "vitriole" la peau et lacère les coeurs endoloris. Frustrés de ne pouvoir toucher et violer ces corps d'adolescentes, leurs regards se travestissent en sexes pervers et pénétrants, des dards impitoyables. La frustration se transforme en un sadisme effrayant au moment où ils apprennent le prochain sacrifice de la vierge du quartier. Ils se dotent alors de regards plus pénétrants et plus "écorchants" et ils vont assister au spectacle du sacrifice comme on va aux pendaisons avec une jouissance perverse et une autosatisfaction.

Le regard de la narratrice est aussi un regard complice. Avec les autres voyeuses de sa rue, elles ne s'épient pas entre elles, elles s'assurent "juste" que chacune est à son poste de surveillance, elles se réconfortent mutuellement par leurs présences respectives, si aucune ne manque à l'appel, c'est que c'est un jour de gagné contre le sacrifice qui les guette. Les filles voisines sont comme la narratrice elle-même: "avidées d'événements, encadrées par leurs fenêtres". Elles ressemblent à des "statues érigées à la gloire du silence et de l'aparté, réduites à l'état de pierre inanimée, prêcheuses muettes, guetteuses clandestines, vicieuses ignorantes" dit la narratrice (p.12). Elles sont comme elle "encerclées d'interdits" et voleuses d'images afin de narguer la promiscuité.

Le regard des autres est un regard lourd, destructeur et porteur de sens, il est déterminant pour celles qui le subissent, il peut nuire ou faire vivre,

selon le contexte. A ce sujet, il serait intéressant de s'attarder sur le regard que posent les habitants du quartier sur les femmes. Tels que la littérature les décrit, les hommes arrivent à dénuder les femmes du regard au sens concret de l'expression; leur regard est porteur d'une violence qui arrive à transpercer les voiles et les rideaux et si j'ai utilisé l'expression "déterminant", c'est parce que ce regard possède le pouvoir de rendre la personne transparente ou au contraire de la rendre plus voyante et plus exposée au regard. Ourdhia par exemple étant noire et ayant un statut social inférieur (elle est servante) et surtout du fait qu'elle ne possède pas un homme qui s'érige en gardien de son honneur, peut sortir de la maison. Le regard des autres est supposé ne pas l'atteindre, le regard des hommes ne l'atteint pas parce qu'étrangère. Exactement comme nous aurons à l'observer dans le cas de Assia Djébar, les femmes disent que le regard des étrangers ne les atteint pas car "ce n'est qu'un étranger", son regard ne peut pas les atteindre et elles ne se sentent pas effectivement touchées par ce regard.⁸² La narratrice par le biais de sa plume explique la mentalité régnante:

Étrangère, ma mère ne la considérait pas [Ourdhia] comme une femme (p.55).

⁸² Consulter aussi à ce propos le livre d'Aïcha Lemsine, *Ordalie de voix*, dans lequel l'auteur décrit la fonction du voile chez les femmes musulmanes, elle écrit en effet sur la base de témoignages que les femmes musulmanes se dévoilent dès qu'elles sont à l'étranger et qu'elles se sentent très à l'aise car elles ne sentent pas le regard pesant des hommes se poser sur elles, mais qu'elles ne pourraient jamais se hasarder à sortir sans voile dans un pays musulman. Voir l'analyse que j'ai consacrée à des récits de Assia Djébar dans la partie III dans le chapitre I (section 4) et dans le chapitre II (sections 9) et chapitre III (sections 3, 4 et 5).

Délivrée du regard des hommes, Ourdhia demeure la seule femme de la maison qui ait le droit de sortir. Son statut de femme sans hommes et la couleur de sa peau servent de bouclier contre les lances de la gent masculine:

Mais à son malheur elle avait deux tares: femme et noire! (pp.56-57).

De la même façon que le regard l'étranger se désintérait avant d'atteindre la femme, le regard des hommes de la rue se désintérait aussi avant d'atteindre la femme libre qu'était Ourdhia. Et c'est parce que les hommes de la rue sont conscients de la stérilité et de l'inefficacité de leurs regards qu'ils sont passés aux actes et aux paroles et qu'ils utilisent la violence verbale et physique pour nuire à Ourdhia.

Troisième étape

La dernière notion du regard et non pas la moindre est celle du regard que la narratrice arrive à poser sur elle-même. Ici, il ne s'agit plus de l'expression «poser un regard sur soi ou sur quelqu'un», non, la narratrice use des mêmes techniques utilisées auparavant pour s'approprier l'espace extérieur, afin de sonder son propre intérieur. C'est sa maîtrise totale des techniques du regard qui lui a permis de poser un regard aussi profond et aussi lucide sur elle-même.

La narratrice qui avait atteint la perfection dans l'art de voir, de percevoir, d'épier et de modeler le réel à son goût et à son aise, n'a pas senti que le vent avait changé de direction et qu'un homme avait pointé son doigt sur sa

fenêtre. Elle s'y attendait depuis toujours mais elle pensait qu'il était trop tôt:

Pendant toute son enfance elle avait cultivé dans son jardin la fleur de l'observation et par une curieuse osmose ratifiée par le pacte du sang, elle devenait elle-même objet, chose matière. Fikria, la Mauresque intellectuelle s'amusait à épier sans être vue et pourtant, depuis des mois, elle ignorait qu'un terrible complot se tramait sous sa chambre: elle allait devenir une femme. Une femme sous le corps d'un homme. (p.104).

Alors depuis ce jour, elle a retourné son regard sur elle-même, par nécessité d'exploiter son regard afin qu'il ne reste pas inactif maintenant qu'elle ne pouvait plus épier car elle était elle-même épiée, mais aussi afin d'utiliser les techniques du regard sur son propre corps et pouvoir le sonder et en dégager les vérités qui y sommeillent.

Ainsi, à la veille de son sacrifice nuptial, elle jette un regard sur elle-même, encore une fois sa maîtrise de l'espace visuel lui donne cette capacité de capter et reconstituer le réel, même quand il s'agit de se saisir elle-même:

Je devenais mon propre témoin, et par un effort réflexif, je me regardais éteindre l'aventure. Les objets avaient revêtu le voile de la mort, avant l'heure, j'assistais et participais à de joyeuses funérailles: les miennes. J'enterrais mon enfance pour aller vivre au-delà d'elle, de moi et du connu. (p.124).

La narratrice est tellement avide de nouvelles histoires et d'événements qui puissent casser ou rompre la monotonie de sa vie qu'elle en arrive à accueillir avec joie cet événement qu'elle n'a plus à créer, mais dont elle est l'actrice principale:

Certes un peu tremblante mais heureuse de l'arrivée d'une nouvelle histoire, oubliant même que j'en étais la substance principale et nécessaire! (p.124).

La narratrice est partagée entre son malheur et la sensation que quelque chose est enfin venu casser la routine et la monotonie de sa triste vie, et ce n'est pas n'importe quel événement, ce n'est pas un événement créé par elle, non, un événement dont elle est le centre et la sève :

Tout mon être porte et supporte l'aventure, je suis sa mère nourricière, l'épicentre, le dépliant touristique que des mains curieuses et interrogatives tripotent dans tous les sens. Froissent. (p.126)

Durant les derniers instants passés dans sa chambre, la future mariée veut incruster dans sa mémoire grâce à son regard les dernières images de son enfance:

Je me concentre sur les objets afin d'extraire un détail, un défaut ou une qualité, une odeur ou une couleur, un petit rien que je garderai jalousement au fond de moi jusqu'à la fin des temps!
Les rideaux, le tabouret, mon lit de jouissance, le cabinet de toilette, la petite lampe cruelle, toutes ces choses insignifiantes prenaient corps et me questionnaient. (p.138)

Comme je l'ai dit pour les textes précédents, les narratrices tentent d'arracher avec leur regard toutes les images qui les entourent car elles ne savent jamais si ce plaisir va se renouveler, elles tentent d'extraire chaque détail afin de l'incruster dans leur mémoire.

Les objets deviennent "les supports de l'imagination" et la narratrice fait corps avec la rue et les autres qui l'entourent (p.11).

La notion du regard dans *La voyeuse interdite* est présente donc à trois niveaux:

- 1) Le regard que pose la voyeuse sur la société, sur la ville⁸³, sur les habitants du quartier et sur les hommes en particulier.
- 2) Le regard que les autres posent sur elles
- 3) Le regard qu'elle pose sur elle-même pour découvrir qui elle est réellement.

Le regard est donc le pilier sur lequel s'est basé la narration du texte étudié. Et si ce regard est si particulier, c'est sans aucun doute parce qu'il est lié à deux autres notions fondamentales dans ce texte, qui sont l'espace et le temps.

3/ Quel temps, quel espace?

Dans le texte de *La voyeuse interdite*, ce qui frappe le plus dès les premières pages de lecture, c'est la stagnation, cette inertie et cette immobilité du temps. Non seulement il n'y a aucune indication de temps se rapportant au temps réel, mais en plus de cela le temps semble totalement aboli du texte, il n'existe aucune frontière entre le présent et le passé, entre le déjà vécu et ce qui sera vécu prochainement. Les temps passé, présent et avenir se

⁸³ Le regard que pose la narratrice sur la ville est aussi un point intéressant (pp.69-70-71), on retrouve la même envie de franchir cet espace que chez la narratrice de *La pluie*, doublée d'un profond dégoût pour cette ville sexuée aux allures de vieille fille au sexe dévasté et aux tétons méprisés.

mélangent d'une façon inextricable. Il devient alors impossible de les discerner:

[...] demain devient hier et aujourd'hui n'est qu'un intermédiaire entre le semblable et le semblable (p.16).

Aujourd'hui: adverbe désignant le jour où on est (sic.). Définition risible quand aujourd'hui n'est pas un repère mais un simple rappel d'hier, identique à avant-hier et à demain. Le temps fuit aujourd'hui et aujourd'hui fuit le temps. Contrat synallagmatique. Impossible de le rompre! le présent n'est pas plus que le passé et nous, qui aspirons à fondre en lui, écrasés par ses tentacules artificiels toujours tendus vers un avenir imaginaire, n'existons pas non plus. Ombre dans l'ombre des heures, infiniment petit dans l'infiniment grand, aujourd'hui est le jour où je ne suis pas! La bataille des minutes a cessé, tirée par le chariot immobile des secondes, je me retrouve dans un espace amputé de son temps, avec, pour unique indication, le mince fil de la lumière.

Pourtant «aujourd'hui" se détache de ses semblables. Il prend forme, corps, âme et réalité grâce à une nouvelle fonction: la finalité. Je vais quitter ma maison, mes voisines et mon lit d'enfant (pp.123-124).

Comme je l'ai mentionné au début de ma présente étude, cette abolition du temps est remarquable chez Nina Bouraoui, elle en fera même son principal étendard dans la nouvelle voie littéraire qu'elle s'est choisie. Donc ce qu'elle avait entrepris déjà avec le texte de *La voyageuse interdite*, était bien le début d'une nouvelle problématique spatiale et temporelle féminine, qui reflète le temps et l'espace typiquement féminin dans lesquels évoluent les femmes algériennes.

Le temps et la notion de temps prennent donc chez la narratrice une dimension toute autre, les personnages n'ont plus d'âge et l'histoire ne se situant dans aucun temps, n'a plus de longueur. Pourtant la narratrice

donne une fois seulement⁸⁴ une vague précision concernant le temps avec toutefois une note d'ironie concernant l'an musulman, pour bien souligner le fait que pour les hommes de la rue, le temps s'était arrêté il y a des siècles de cela:

Ils vivaient en l'an 1380 du calendrier hégirien, pour nous, c'était le tout début des années soixante-dix. (...) le temps avait perdu sa raison d'être. Les heures s'écoulaient lentement puis finirent par disparaître, anéanties par l'irréalité de notre existence! (p.22)

Le temps dans le texte de *La voyageuse interdite* est un temps cyclique, répétitif où tous les jours sont étrangement et affreusement semblables et où des mots comme espoir ou changement sont inexistantes. Le mot attente est désamorçé de son sens et de son contenu, car même l'attente est répétitive:

Oui, nous tuons le temps. Nous attendons un autre ennui dans une autre maison avec d'autres fenêtres pour regarder les arbres, la rue, les hommes, le monde. [...] J'attends voilà tout(p.49).

Il est écrit que:

Le lendemain, le surlendemain, l'après-lendemain du surlendemain accueillirent la même mascarade (p.102).

Ou encore:

No man's land de nulle part, transit intemporel, ultime instant, digue irréaliste, temps d'arrêt entre le rien et le rien, bordure du

⁸⁴ La narratrice mentionne aussi une fois le mois d'août:

«Et la nuit arrivait en plein après-midi. Balayant le soleil du mois d'août, elle transportait dans un rideau noir les angoisses des enfants et les regrets des mères négligentes. [...] La ligne du passé coupait la ligne du présent en un point grossier: le point final de la mort».

néant, épouvantable vide, le port est le dernier rempart de la prison. (p.117)

Le texte regorge de citations concernant l'immobilité du temps et l'influence néfaste de ce statisme sur l'état mental de la narratrice:

Invincible tristesse! elle rend le temps statique comme un bloc de plomb contre lequel je me heurte, me frotte et me blesse tous les jours; (p.17)

L'abolition du temps du récit a bien entendu influencé et marqué la perception de la narratrice ainsi que la narration même. C'est parce que le temps ne possède aucune influence sur sa vie, c'est parce que le temps ne joue plus le rôle qui lui est attribué, que la narratrice écrit d'une façon aussi obsessionnelle et qu'elle s'invente des mondes imaginaires. Elle se mute et elle tente d'appriivoiser le temps en maîtrisant le petit espace de la rue par son seul regard. De même, elle a décidé de fixer les choses et les objets et d'en extraire une matière pour créer l'événement et contrecarrer l'ennui:

[..] en espérant que demain sera vraiment demain.
Ignorer le temps, il ne passe pas, il trépasse, cacher pendules et montres, sablier et métronomes, agendas et calendriers, prendre en compte les choses et uniquement les choses[.] (p.65)

Étant donné l'immobilité de tout ce qui l'entoure, êtres, espace, temps, la narratrice tente de faire du temps ce qu'elle a fait avec les images du réel. Elle tente de le dompter et de le changer à sa guise, elle se met à décider alors si le matin doit être une nuit et si la nuit ne vaut pas une journée ensoleillée. De toute façon comme il n'existe pas de différence entre sa nuit et son jour, l'exercice ne s'avère pas trop difficile et la narratrice fait du

temps ce qu'elle veut bien faire de lui, le jour devient nuit et le passé se confond avec le présent:

Et la nuit arrivait en plein après-midi. Balayant le soleil du mois d'août, elle transportait dans un rideau noir les angoisses des enfants et les regrets des mères négligentes. [...] La ligne du passé coupait la ligne du présent en un point grossier: le point final de la mort.(p.)

Il est cependant impossible d'observer le temps dans le texte de *La voyeuse interdite* sans le relier à l'étroitesse de l'espace dans lequel se trouve la narratrice. C'est même la corrélation de ces deux phénomènes qui est à l'origine de l'écriture de l'étouffement ou intra-écriture dont je parlerai plus loin dans ce chapitre. C'est parce qu'elle est privée de liberté et qu'elle ne connaît que les murs de la maison que le temps lui semble immobile et dérisoire, c'est parce qu'elle n'a qu'une vue restreinte de la rue qu'elle s'est transformée en voleuse et colleuse d'images:

Architecture hystérique, projection de mes pensées sur les choses. Ce n'est pas simplement la monotonie du temps qu'il faut abrégé mais aussi la monotonie de l'espace! le cadre a un impact sur mon rythme biologique, sur mes humeurs; une fenêtre ouverte me donne faim, un lit défait envie de dormir, une lumière allumée en pleine journée envie de m'enfuir. (p.66).

La narratrice veut révolutionner l'espace et le temps, et quand elle se sent impuissante et incapable, alors elle répond à cette frustration par des scènes de masochiste, ou bien c'est parce que tout lui renvoie misère et enfermement (comme elle le dit), alors ceci influence sa nature et elle s'inflige des "pinçons tourbillonnaires" (p.66).

Les trois notions étudiées nous dirigent vers une autre notion maîtresse qui détermine l'écriture féminine et lui confère son originalité. Cette notion est l'intra-écriture.

4/ Une écriture de l'étouffement ou L'intra-écriture

a) Dedans/dehors

Dans le texte de *La voyeuse interdite*, nous ne relevons pas la construction utilisée dans les autres textes féminins à savoir l'opposition dedans/dehors. Ici, tout le texte est construit au contraire sur la pression du dedans, sur l'étouffant dedans, le "huis clos infernal" (p.26). On ne retrouve pas comme dans les autres textes l'opposition entre le dehors attrayant et le dedans repoussant. La narratrice ne semble connaître que le dedans, le dehors reste basé et construit sur la base de son imagination. L'écriture ne reflète donc pas cette opposition que nous avons relevée tant de fois dans les autres textes étudiés. Nous ne retrouvons pas non plus l'opposition entre un moi interne et un moi externe et qui fut à l'origine de textes disloqués et démantibulés. Ici l'écriture est une écriture interne, une intra-écriture qui reflète l'enfermement dans lequel vit la narratrice. L'écriture est boursoufflée et cloquée, elle ne cherche qu'à rencontrer l'étincelle qui la fera éclater et sortir du cloître. Et les mots en ont assez de rebondir inutilement sur les murs infranchissables et inébranlables.

Le texte de *La voyeuse interdite* est certes un cri, mais un cri doublé d'un chant et d'un hymne à la liberté, dans ce texte aussi la narratrice se sent

prise au piège, elle est la souris qui finit par se mordre la queue car privée du plaisir de pouvoir gambader dans la rue.

La complexité du regard chez la narratrice de *La voyeuse interdite*, ainsi que son écriture qui vient des profondeurs de l'être et des profondeurs de la maison où elle est emprisonnée, sont indissociables du fait que la narratrice soit privée de sa liberté. Privée de liberté, mais surtout meurtrie du fait que son regard soit privé des joies de scruter les beautés de la nature ou les immensités désertiques. C'est cette privation qui donne tant de liberté au regard de la narratrice et lui donne tant d'imagination et qui la pousse à user de tant de techniques afin de s'approprier les espaces interdits:

Je voudrais nager sous le soleil, courir dans la ville... [...] déchirer le voile des Sarrasines ...(p.92)

Comme Hadjila, le personnage d'Assia Djebar dans *Ombre sultane*, elle est sensible aux infimes détails qui caractérisent la liberté, aux petits plaisirs: le bruit de la rue, boire un café, marcher...

Quand la narratrice ouvre enfin la fenêtre, c'est une joie immense et indescriptible qui la submerge, elle se sent maîtresse des lieux, des hommes et de la ville, le monde lui appartient dit-elle, elle est la veine centrale de l'événement. (p.99).

Elle fait un "travelling" sur sa rue et décortique les moindres recoins de celle-ci, son regard saisit les moindres replis inexplorés et ignorés de tous; "suspendue à un trône en or massif" (p.110) , elle jouit de chaque escapade de son regard vers les infinités de l'espace, dégustant ces instants comme s'ils étaient les derniers:

[...] la femelle amoureuse de l'air et de la lumière continuait à valser entre un rêve et une mince ouverture spatiale, un fragment de liberté qu'elle humait à perte d'haleine.(p.103)

Quand la narratrice sent que le piège s'est refermé sur elle, elle se souvient de ses escapades via la fenêtre et elle les regrette déjà comme si c'était un bonheur révolu et lointain:

Prise à mon propre piège, la main-mise jetée autrefois sur la rue fut exquise mais aujourd'hui incomprise impie, je suis prise au filet par une entreprise terrifiante. (p.105)

La narratrice vit et subit un monde qu'elle ne comprend pas, elle est la seule vivante de la maison, elle ne peut pas communiquer avec les autres, elle se retourne vers elle-même (exactement comme elle fait au moment où elle se sent incapable de rendre le mal que lui font subir les autres et à cet instant elle retourne son propre mal sur elle-même). Elle se sonde et tente d'extraire de ses profondeurs la sève de l'écriture mais aussi le catalyseur de celle-ci. L'enferment dans lequel vit la narratrice et le silence imposé par le père⁸⁵ se reflètent aussi sur sa façon d'écrire et c'est cette triple corrélation qui fait que l'écriture soit une écriture du dedans, une intra-écriture.

Quelle que soit la tentative pour fuir cette écriture de l'enfermement, le lecteur revient toujours à la cause principale de cette intra-écriture. En fait,

⁸⁵ Le silence mortel décrit par la narratrice peut aussi être un facteur de cette intra-écriture car quand la narratrice n'entend aucune parole ni aucun bruit, elle se retourne encore une fois vers ce qu'elle peut produire comme paroles, comme sons et comme bruit, et de ce fait elle est obligée de nouveau d'aller au fond d'elle chercher les manques. La narratrice parle de l'écran de télévision muet, du silence qui contamine les occupants de la maison: " L'absence de mots étant imposée dans notre maison, Ourdhia semblait à son tour sourde et muette. " (p.51).

toutes les techniques et tous les thèmes du livre convergent vers ce même point central, noeud et coeur du livre et de l'écriture de Nina Bouraoui.

5/ Le procédé de la sexualisation de l'écriture

a) Refus de la féminité

La narratrice comme sa soeur abhorrent leurs corps et le considèrent comme le responsable de leur malheur, elles ont une véritable répulsion pour tout ce qui touche à leur attributs féminins: seins, menstrues, formes etc. Le corps est considéré comme un traître qui ose divulguer et exposer les formes censées être cachées, alors l'une comme l'autre, l'une plus que l'autre, elles s'en vont en guerre contre ce corps le meurtrissant et le mutilant afin de le punir d'une faute qu'il n'a pas commise. La soeur se bande douloureusement les seins, symbole d'une féminité qu'elle réfute profondément:

Zohr est en guerre contre sa nature, nature féminine, pourriture pour notre père, honte pour notre fautive de mère, c'est elle la traîtresse qui pousse Zohr toujours plus loin dans ses sacrifices, ses artifices et ses dissimulations grotesques. Et la diaphane n'oublie jamais en notre présence de pincer sa bouche légèrement charnue une fois relâchée, pour cacher, mordre au sang, détruire enfin ce bout de chair rouge et strié, signe de vie et de fécondité! (pp.26-28).

Le refus de la féminité, le refus de la sexualité, l'enfermement, le masochisme, tous ces facteurs sont à l'origine de la sexualisation de l'écriture de Nina Bouraoui. Le refus de la féminité et de la sexualité donne au texte de Nina Bouraoui une dimension d'où le sexe et tout ce qui concerne le sexe est réfléchi dans le texte. C'est la textualisation de la sexualité ou la sexualisation de la textualité. Tout le texte tournera inlassablement autour du refus de la sexualité et autour du rejet de la féminité et du corps qui la représente. C'est ici que s'observe le plus l'influence ou alors les ressemblances entre l'écriture de Rachid Boudjedra et celle de Nina Bouraoui. Ce qui frappe le plus, c'est l'écriture obsessionnelle qui a pour centre le sexe et le sang, obsessionnelle aussi car elle revient inlassablement aux mêmes sujets (la gifle, la mort du frère, dans *La pluie*, l'homosexualité du frère dans *Le désordre des choses*, etc...). L'autre point est la violence des scènes: le sang, les scènes de masochisme, les hallucinations etc.. et en troisième lieu, c'est la violence des mots pour provoquer le lecteur et le pousser à réagir. Les mots deviennent une arme, un phallus qui pénètre les consciences d'où mon titre la sexualisation de l'écriture.

[...] elle connaissait mieux que quiconque la souffrance d'être née femme dans cette maison: une souillure qui deviendra plus tard une souillon! (p.)

Un autre passage montre l'aversion de la narratrice pour son sexe et comment l'obsession du sexe se transmet au texte. Je relève aussi la ressemblance entre cette scène et celle de *La pluie*, dans laquelle nous retrouvons trois points communs: le premier sang menstruel, la violence physique et enfin la violence verbale entrecoupée d'ironie et de jeu de mots cruels:

Deux longues années au cours desquelles mon corps n'a pas arrêté de suinter l'impureté. [...], j'ai beau me laver, panser mes "plaies" cycliques et épiler les poils de mon intimité, je reste un épouvantail articulé, une femelle au sexe pourri qu'il faut absolument ignorer afin d'échapper à la condamnation divine! [...], je me transformais en une monstrueuse insulte et priais Dieu de toutes mes forces pour qu'il arrêtât cet écoulement ignoble et ignominieux!

Il me roua de coups et dit:

« Fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures, commencent par la même lettre. »

Ce furent ses derniers mots. (pp.31-32-33).

Un peu plus loin, la narratrice de *La voyeuse interdite* se décrit sans complaisance aucune, elle se décrit presque comme un animal:

Manie de famille, je commence à dissimuler mes seins en me tenant légèrement courbée, les côtes rentrées et les bras en bouclier. Le corps est le pire des traîtres[...] Pubère, il m'a rendue inapprochable, dans le royaume des hommes je suis LA souillure⁸⁶ [...] (p.60)

Un phénomène intéressant se produit lorsque le point culminant de l'aversion est atteint. La narratrice commence à se sentir coupable d'être née femme, elle se culpabilise d'avoir été la cause du malheur de sa mère et ainsi elle opte pour la même tactique que sa mère et toutes les autres femmes, elles font semblant de pas avoir vu ou vécu la violence et la vulgarité des hommes, elles cachent leur culpabilité sous les voiles comme elles ont l'habitude de dissimuler leur féminité sous les mêmes voiles et même sous les bandages:

⁸⁶ Se trouve ainsi dans le texte original.

Regard fuyant devant les hordes d'hommes agglutinés sous les platanes de la ville sale, [...]

A mon tour, je baissais les yeux devant les jeunes garçons qui descendaient leurs braguettes en nous voyant; ma mère muette, laissait courir sur son corps cinq doigts étrangers. On ne pouvait rien dire, les femmes qui sortaient dans la rue étaient des poufiasses! (p.p.21-22).

La mère et la tante s'inventent des enfances imaginaires et des sensations qu'elles n'ont pas connues, et Fikria encore une fois se projette dans le futur et se voit être dans la même situation en train de raconter à ses filles ce qu'elle n'a jamais connu, l'amour, la tendresse et la joie, car il faut bien "forcer sur la vérité" , tout ceci pour mieux culpabiliser les petites:

[...] et elles se sentiront coupables. Comme moi aujourd'hui. Coupables de s'ennuyer, de haïr leurs parents, coupables d'en vouloir aux hommes de la rue[...] On arrange son passé comme on peut surtout quand on est une femme dans un pays musulman. (p.83)

Un peu comme une tare héréditaire, les femmes transmettent la culpabilité de leurs sexe, elles ne peuvent pas avouer avoir souffert de l'enfermement, ce serait reconnaître le droit à leurs filles de revendiquer quelques instants de liberté. Alors les mères se persuadent qu'elle ont été heureuses et que la vie ne peut pas être autrement et elles veulent transmettre le sentiment de culpabilité aux filles qui pourraient être tenter de rêver d'un ailleurs.

b) Refus et sexualisation

A aucun moment, la narratrice ne pense ou n'évoque la possibilité d'être aimée ou d'aimer ou de faire l'amour. Pour elle le mariage renvoie à un viol

sanglant et par conséquent elle réfute toute idée de sexualité. Pour elle, la sexualité c'est le corps du père qui s'acharne contre le corps sans vie et sans âme de la mère:

Le mien [sexe] ressemble à la gueule étirée d'un jeune chien à peine réveillé, encore bien serré, rose de l'extérieur comme le corps d'un nouveau-né, gluant de l'intérieur comme le cordon qui nous reliait. (p.35)

La narratrice s'imagine avoir été conçue dans la haine et l'humiliation, comme dans la scène de la cuisine (pp.36-37).

Pour Fikria, la mère aussi refuse sa féminité, elle est tellement humiliée de ne pas avoir enfanté de mâles, de ne pas avoir été elle même un mâle, qu'elle :

désirait un pénis pour elle toute seule, un pénis qu'elle garderait toute sa vie, et là, enfin, on la respecterait[...]
 Nous filles, étions sa douleur, nos visages, nos corps lui rappelaient sa faiblesse, notre sexe, son sexe amputé, et si elle avait cet air triste c'est parce qu'elle savait l'absurdité de notre existence à part qui nous éloignait un peu plus chaque jour des hommes et de nos semblables. (pp.42-43)

Elle abhorre son sexe féminin, elle le traite de "salopard" qui se rebelle contre elle et contre son intérieur:

Il avait grandi le petit salopard et une mécanique complexe s'était mise en marche à l'intérieur de lui, à l'intérieur de moi. petit bec de lièvre, petite anomalie héréditaire, petit traître, petite ordure! (p.108)

N'ayant pas eu d'images paternelles ou maternelles auxquelles elle puisse s'identifier, sa libido reste inemployée et son complexe d'Oedipe n'ayant pas été vécu, alors la narratrice est comme asexuée; elle refuse de vivre une quelconque sexualité, quelle soit homo ou hétérosexuelle. Les seules armes qu'elle possède pour se protéger contre la névrose sont les hallucinations et le masochisme.

A l'image de beaucoup de textes féminins, les femmes ont toujours une certaine aversion pour la sexualité, surtout de la façon dont elle est pratiquée par les hommes décrits. Nous retrouvons donc très peu de textes féminins qui exaltent les plaisirs (quelques souvenirs lointains des narratrices de Assia Djébar) toutes les autres ne décrivent que crainte, horreur et répulsion pour la sexualité (l'exemple de Farida le personnage féminin d'*Agave* est le plus pertinent des exemples).

Ne pouvant vivre ou concevoir la sexualité, la narratrice sexualise alors le texte et l'écriture, la violence du sexe se transforme en violence de texte, et la libido sexuelle non employée se transforme en libido textuelle où le texte obéit à l'obsession du sexe et du sang.

6/ La malédiction héréditaire ou le rôle de la mère

Dans le texte de *La voyeuse interdite*, on ne décèle pas d'ambiguïté quant aux rapports mère/fille: dès le début du texte la narratrice laisse exploser sa colère et sa rancœur vis-à-vis de la mère soumise et complice du drame actuel et de celui qui est prévu. Si la narratrice du roman demande elle aussi de l'attention et un peu d'amour de la part de la mère⁸⁷ et qu'elle use

⁸⁷ Elle s'invente des maladies pour avoir l'attention de la mère (p.64).

des mêmes ruses pour soutirer un peu de tendresse que la narratrice *des Jardins de cristal*, on ne peut cependant que constater la différence de position entre les deux narratrices. Chafia, malgré toutes les souffrances endurées, continue à croire en l'amour de sa mère et c'est pour elle et grâce à la lettre qu'elle décide de lui écrire qu'elle arrive à sortir du cauchemar de sa maladie; l'écriture et le désir de régler ses comptes avec elle-même et avec sa mère ont été une thérapie, mais Fikria ne se fait aucune illusion sur les intentions de sa mère ou sur le sort que celle-ci lui réserve:

Mon avenir est inscrit sur les yeux sans couleur de ma mère et les corps aux formes monstrueuses de mes soeurs: Parfaites incarnations du devenir de toutes les femmes cloîtrées ! (p.16).

Les propos et la réaction de *La voyeuse interdite* sont plus à rapprocher du texte d'*Agave*, que de ceux de la narratrice *des Jardins de cristal* et ce, même si le personnage qui s'exprime dans le texte d'*Agave*, s'exprime sous une plume masculine. On y relève cependant la rancœur et la rage du narrateur devant le silence de la mère, la même rage qui saisit la narratrice Fikria quand elle ne voit de sa mère qu'un dos courbé et soumis et qu'une femme qui refuse sa féminité et qui a son corps en répulsion, car ce corps n'a pas engendré de mâles qui puissent lui éviter les coups et les insultes du père comme rappelé plus haut:

Chère maman, pourquoi toujours te regarder de dos? Est-ce ta posture habituelle ou bien la lâcheté de ne pas nous affronter? Pourtant, c'est bien de face que tu m'as conçue! ah! comme la mémoire est mauvaise fille! J'aimerais tant me souvenir de tes baisers, de tes caresses, d'une accolade, de la chaleur de ton gros sein maltraité, [...] et tu décidais par tes pleurs ou par tes cris de joie, de ma vie, de mon destin et de ma mort!
La déception fut grande. Pardonne-moi maman, [...] reste de dos surtout! (p.35)

La mère acceptait les insultes et le tripotage des hommes de la rue car selon la narratrice elle se croyait fautive d'être femme, alors elle se cachait et dissimulait les moindres attributs féminins (p.21).

La narratrice n'attend rien de sa mère, elle est sans espoir du côté maternel, bien au contraire, elle sait que sa mère sera là le jour du sacrifice et qu'elle sera même le bourreau qui s'enthousiasmera le plus. La narratrice anticipe sur le rôle de la mère, elle l'imagine là le jour où il faudra montrer et exhiber le drap nuptial:

Auteur du terrible complot, déchirement honorifique qui flattera son orgueil de mère. Meurtrière maman! (p.25)

Du texte de *La voyeuse interdite* ressort aussi un certain fatalisme. La narratrice sait dès le début du récit qu'elle est au bord du précipice, à partir de ce moment le temps s'écoule dans l'attente du rien mais aussi dans l'attente du jour fatal car la narratrice est certaine que son sort est décidé comme l'a été celui de sa mère, de toutes les femmes et même le sort de ses filles qui ne sont pas encore nées. Tout se répète, c'est la malédiction cyclique, personne n'ose casser un maillon qui mettra enfin fin à cette spirale infernale; les filles deviennent des mères et elles oublient trop vite leurs souffrances et veulent à tout prix faire perpétrer la chaîne maléfique, les mères projettent sur leurs filles ce qu'on avait jadis projeté sur elles; deux citations le confirment:

La stérilité de mon existence a germé dans le ventre de ma mère, celle de mes petites germera dans le mien. Mes pauvres filles, comme je vous plains, moi, la fautive qui vous enfanterai! (p.17)

Fikria ne se fait pas d'illusions ni sur son avenir ni sur celui de toutes les autres fillettes, y compris celles qu'elle enfantera:

La tromperie était visible, mais personne n'osa plaindre la petite fille. C'était ainsi. Elles en avaient voulu à leurs mères mais le temps brouille la mémoire, et d'autres filles se préparaient dans une chambre d'enfant. (p.141)

L'histoire est cyclique, rancunière et répétitive. Les mères préparent leurs revanches. Le sacrifice des filles est interprété comme une vengeance des mères sur leur existence, sur leurs naissances, sur leurs sexes haïs. Vers la fin du texte, la narratrice semble être résignée à son sort (page 141), elle s'adresse alors à sa mère et la rassure, oui, elle sera une bonne épouse, oui elle sera une bonne mère, elle sera comme a été sa propre mère:

Je vous en veux d'avoir tout reconstitué pour vos filles, là, aucun détail ne vous a échappé! vous saviez pourtant. Vous saviez la douleur d'être là à attendre enfermées. Pourquoi recommencer? de mère en fille la tristesse est un "joyau" dont on ne peut plus se passer, un héritage, une maladie congénitale, transmissible et incurable! Meurtrières mamans! (p.84).

L'héritage de la malédiction semble couler dans les veines des femmes, la chaîne est interminable, la perpétuation est de rigueur et la peur paralyse celle qui ose penser s'en écarter, ce qui doit arriver arrivera, conclut la narratrice (p.103) et elle renchérit:

La tradition est une dame vengeresse contre qui je ne peux lutter. C'était ainsi pour elles, ce sera comme cela pour les autres. Mouvement répétitif qui ne s'enquiert ni du temps, ni de mon refus et encore moins de notre jeunesse. Changement de décor, retour semblable sur chant monocorde. A ton tour Fikria! Aujourd'hui c'est moi. Moi, moi, moi! (p.126)

La narratrice s'adresse à la mère, plutôt sur un ton ironique que fataliste à la page 142. Oui elle cachera ses larmes, oui, elle assouvira les désirs du mari même sur le carrelage d'une cuisine, oui elle n'oubliera pas qu'elle n'est qu'un ventre reproducteur et elle gardera ses bracelets pour ses petites: "Merci maman" conclut-elle.

La rudesse de la mère, sa froideur, son manque de communication et sa haine des filles, incitent Zohr à se mutiler et à refuser sa féminité car Zohr n'ayant qu'une image répulsive de sa mère, refuse de lui ressembler et de ce fait, elle fera tout pour effacer toute trace de ressemblance susceptible de se transformer en un monstre pareil à la mère. De toutes les façons Zohr a fait son choix: elle préfère mourir plutôt que de se savoir condamnée au futur que lui prépare sa mère.

Victime de sa propre mère, la mère devient la coupable qui va sacrifier et martyriser ses filles et qui ne leur montre qu'un visage et qu'une image dignes de répulsion:

La tendresse, la joie, ou la pitié sont scalpées par le regard inquisiteur de mon père et la haine de ma mère.
[...] Vivre cachée comme une chose dans l'ombre de ma mère, accepter les coups de martinet en me persuadant que je suis fautive (pp.63-64).

La narratrice fait des descriptions assez dures et assez comiques de sa mère. Elle utilise le même vocabulaire qu'utilise le "je" du texte d'*Agave*. Quand lui, parle de son père comme: "le géniteur", la narratrice de *La voyageuse interdite* appelle sa mère "la génitrice" (p.38) , puis "la victime aux cuisses monstrueuses" (p.37) , "la femelle coupable" (p.48) ; elle la compare à un animal qui "met bas" (p51), elle la décrit comme un paquet de chair qui se

fait frapper et insulter car elle n'engendre que des filles ou des mort-nés, et elle ne donne pas assez de satisfaction sexuelle au père:

La génitrice n'était plus qu'un vulgaire colis de déficelé, la surprise qu'il renfermait était une mauvaise farce! rien ne vivait sous les tissus et le papier de soie, il y avait juste un gouffre sans fond aux parois rugueuses et inconfortables. (p.38)

La mère est aux yeux de la narratrice coupable de les avoir engendrées, coupable de leur vie, de leur mort, mais elle est aussi coupable d'avoir voulu commettre un infanticide ou plusieurs, la narratrice évoque des scènes épouvantables de fœtus jetés dans les toilettes et de la naissance de la petite Leyla dont la mère a souhaité la mort:

Horriée (la mère) par l'arrivée d'une autre fille, ma mère voulut la jeter par la fenêtre sans même regarder ses deux grands yeux intelligents[.] On la laissa se débattre avec la vie, seule (p.47).

Coupable et victime, la mère n'ose pas affronter le regard sans vie de ses filles car elle y lit un avenir qui ressemble au sien et elle arrive à contaminer ses filles aussi qui n'osent plus elles aussi regarder la jeune soeur de peur qu'elle comprenne trop vite ce qui l'attend, de peur qu'elle ne voit en elles que le spectre de son ombre:

Excroissance malade, je suis une ennemie de plus pour ma petite soeur. Le spectre d'une ombre! (p.49)

Le jour de la fête, c'est la mère qui est la plus heureuse, "elle semble être la mariée d'un soir!" (p127). La fille reproche à la mère la conspiration et du coup ce bonheur exagéré lui semble déplacé. Pourtant la mère ne semble pas

aussi stupide, elle sait qu'elle a des faits à se reprocher et elle n'ose affronter le regard de sa fille:

Ma mère, ma très chère mère fuit mon regard; elle vole, elle virevolte, elle papillonne[...] (p.127)

Le rapport mère/fille reste donc l'autre plaie qui fait mal et une gangrène qui ronge la narratrice de *La voyeuse interdite* et le principal déclencheur de sa violence. Le visage de la mère, le corps de la mère hantent la vie de la narratrice et lui renvoient tel un miroir l'image de sa vie future; la fille et la mère sont telles deux étrangères:

Il ne m'en reste plus qu'un bouton de peau joufflu, me rappelant sans cesse notre première rencontre. Notre première séparation. (p.36).

Le premier cri du nouveau né est interprété par les psychanalystes comme la réponse au choc qu'est la vie et comme réaction contre la coupure du cordon ombilical qui représente la rupture totale entre le monde maternel protecteur et fermé et le dehors agressif et inconnu. Pour la narratrice, la coupure du cordon fut le premier et dernier contact avec la mère, le cri poussé n'était que le début des hurlements qui allaient suivre.

a) Un substitut maternel? La nourrice

L'image de la mère renvoyant exclusivement une image des plus négatives qui soit, la narratrice tente de se construire une image maternelle qui puisse être à la hauteur de ses exigences et de ses rêves. Cette image positive et affective, elle la trouve chez la nourrice noire Ourdhia chez qui elle trouve

un substitut affectif mais aussi un substitut qui symbolise pour elle la liberté et la dignité, et c'est cela que la narratrice va trouver sans trop de difficulté chez Ourdhia, la femme du désert, la femme libre, la femme sans hommes. Comme les personnages du recueil de nouvelles *La nuit bleue*, les personnages féminins ou masculins trouvent eux aussi refuge et réconfort dans les yeux immenses des nourrices, yeux immenses car non habitués à l'enfermement mais seulement aux immensités désertiques. Les nourrices décrites dans les deux textes ne supportent pas l'enfermement ni la faiblesse, et c'est pour cette raison que toutes les trois ne meurent pas comme le commun des mortels mais qu'elles partent tout simplement, elles marchent à la recherche de la communion avec l'espace désertique.

Même en l'absence de Ourdhia, Fikria (tout comme les personnages de *La nuit bleue* d'ailleurs) continue à perpétrer son souvenir et à rechercher sa présence, sa force et son réconfort. Et si l'odeur et les souvenirs tendent à s'estomper, la narratrice s'invente alors les espaces désertiques, laisse libre champ à son imagination qui l'emportera bien sûr vers les étendues du désert, les seuls espaces qui puissent accueillir Ourdhia, la femme libre:

Son odeur disparut au fil des jours, je ne pus la retenir. Mais je me souviens maintenant d'un mélange d'ambre, de musc et de réglisse.
(p.59)

Le jour de son mariage, quand Fikria voit la croix du sud, le souvenir de Ourdhia se joint à sa souffrance et elle se laisse alors envahir par les larmes tant retenues. Les personnages féminins montrent qu'ils ont toujours besoin d'une image maternelle réconfortante qui fonctionne comme substitut à l'image négative et manquante de la mère.

7/ Le poids du père, le spectre du père

Si nous comparons les deux textes, *La pluie* et *La voyeuse interdite*, nous pouvons remarquer que dans le texte de *La voyeuse interdite*, le père remplit à la fois la fonction du père et du frère. En effet le "géniteur" (p.30, p.65) comme la narratrice l'appelle, a en commun avec le père de la narratrice de *La pluie*, le fait qu'il soit absent même quand il est présent. Mais en plus de l'absence fatidique, il prend le rôle du frère cadet car c'est lui qui est à l'origine de la névrose de la narratrice, c'est lui qui lui fait détester son corps et sa féminité en lui faisant comprendre qu'elle symbolise l'impureté⁸⁸.

À la place de la gifle reçue par la narratrice de *La pluie*, Fikria va être rouée de coups le jour de sa puberté et le père lui lance à elle aussi des mots durs, cruels. La violence verbale accompagne ici aussi la violence physique et à ce propos on notera que les mots ont eu plus d'influence sur les deux narratrices. La première n'a pas arrêté de traîner durant toute sa vie la phrase du frère comme un boulet et elle a choisi de faire face à son mal en utilisant des mots et en s'attardant sur le sens des mots. La deuxième narratrice, elle, a choisi d'affronter la violence verbale et physique de la société en se réfugiant dans les mots et en cherchant à entendre des mots

⁸⁸ "Deux ans. Deux ans déjà qu'il ne me parle plus. Deux longues années au cours desquelles mon corps n'a pas arrêté de suinter l'impureté" *La pluie*, p.31.

chez les autres habitants de la maison, eux qui sont soumis aux lois du silence:

Il me roua de coups et dit:
 «Fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures⁸⁹,
 commencent par la même lettre».
 Ce fut ses derniers mots. (p.33)

Le père règne en maître incontesté sur la maison. Il impose le mutisme et le silence, "son regard inquisiteur" (p.63) enlève tout souffle de joie ou de tendresse qui s'aventurerait autour de la maison. Il est certes muet rappelle la narratrice mais point "sourd" (p.65), il a besoin de toute son ouïe pour surveiller et protéger les femmes de la maison de tout intrus ou de tout voyeur.

La relation avec le père est donc assez explicite, elle ne comporte pas d'ambiguïté comme c'est le cas avec la narratrice *des Jardins de cristal*. Le père n'a pas accompli son rôle d'image paternelle positive et si la narratrice demande au fond un peu d'attention et d'amour de sa part, elle n'a cependant aucun sentiment compatissant pour lui. Au contraire, elle lui voue une véritable haine toute égale à celle qu'il lui voue. J'ai utilisé le mot "haine" même si la narratrice ne l'a jamais utilisé explicitement car il me semble que le sentiment de haine est exprimé différemment par la narratrice. Je pense en écrivant cela aux scènes incestueuses et hallucinatoires (p. 92). La narratrice en décrivant des scènes assez crues, en rabaisant le père de la sorte, ne serait-ce que par le biais de son inconscient, ne crie-t-elle pas haut et fort, mais en utilisant d'autres

⁸⁹ Remarquons que Rachid Boudjedra utilise lui aussi dans le texte de *La pluie* un jeu de mots avec les mots qui commencent par la même lettre.

moyens, sa haine et son dégoût pour le père? "Je ne demande qu'une chose! un baiser, une caresse, un sourire...Je me serais même contenté d'un soupir! (pp.95-96).

Le personnage féminin de *Agave*, Farida a subi des attouchements incestueux de la part du père et pourtant la narratrice est passée assez rapidement sur ce sujet. Nous ne décelons pas de longues descriptions concernant ce fait, ni de détails explicatifs. On peut dire qu'il y a eu une certaine retenue ou gêne de la part de la narratrice, et pourtant c'est elle la victime. Ici, par le biais des hallucinations, la victime arrive à montrer du doigt le bourreau sans paraître ingrate ou indigne. Après tout, ce sont des hallucinations et qui peut prétendre contrôler les hallucinations? Ne sont-elles pas dictées par l'inconscient? Cet inconscient qui ne fait qu'accumuler les refoulements et les frustrations du conscient et qui est en fait l'enregistreur de tous les désirs et les déplaisirs assujettis au moule étroit de la société. Et là on peut dire que Nina Bouraoui use un peu de la technique utilisée par la génération "des enfants terribles"⁹⁰ de la littérature maghrébine qui donnaient la parole contestataire toujours au fou, se protégeant ainsi d'éventuelles représailles. Peut-on s'en prendre à un fou? Peut-on tenir compte des paroles d'un fou? Concernant le texte de *La voyeuse interdite*, l'auteur semble utiliser la même technique en classant des scènes assez choquantes sur le registre des hallucinations, après tout, elles sont incontrôlables et on ne peut pas lui reprocher d'avoir voulu provoquer; ce ne sont que des images de l'inconscient. Mais comme pour les paroles du fou, les paroles prononcées ne peuvent plus disparaître et elles finissent par atteindre leur but. Pour les images hallucinatoires il en est de même, on

⁹⁰ Op.cit.

pourra toujours dire que la défloration avec le cintre n'est qu'un produit de son inconscient, les scènes sont transcrites et nulle ne pourra les effacer et de plus, elles sont porteuses d'un message alarmant car si elles existent, c'est qu'il existe un malaise effrayant et une détresse sans limites.

Ma tête est collée contre ses jambes, sa robe sent bon l'eau de Cologne. De son souffle lent, aucune émotion ne transparaît. Le sablier se vide et se remplit de sang[...] La minute fut longue pour elle aussi(p.92).

Cette scène est révélatrice de l'habileté de l'écrivaine et montre sa technique narrative bien particulière. J'ai déjà parlé du rôle des hallucinations dans sa tentative de dénoncer certains tabous, mais parallèlement à cette dénonciation, la narratrice transporte son regard vers la rue et y décrit lentement et minutieusement l'agonie de la fillette qui s'est fait écraser par un bus bondé de gens, elle fait pivoter son regard d'une scène à l'autre, elle décrit simultanément la scène d'automutilation et l'agonie de la fillette. Elle met sur le même plan visuel et symbolique, la mort de la petite et la mort de son âme lors des relations incestueuses. Pour la narratrice il n'existe aucune différence entre la fillette qui est morte et celle qui continue de vivre, toutes deux sont mortes il y a bien longtemps, le reste n'est qu'illusion sur illusion.

L'image de la petite fille qui se fait écraser par un bus au même moment que les souffrances infligées et auto-infligées, s'avère trop porteuse de sens pour passer inaperçue. L'innocence et la jeunesse qui se font écraser par un poids de la société sont symbolisées ici par le poids d'un bus, et les passagers qui tentent de descendre du bus mais qui n'y arrivent pas symbolisent les marginaux qui tentent de stopper la machine infernale. Mais ils sont impuissants et surtout peu nombreux. Et dans cette cohue se mélangent

aussi les hypocrites qui font semblant de vouloir alléger le poids mais qui en fait ne font que le surcharger. A cela s'ajoutent les éternels badauds, spectateurs du malheur des autres et complices par leur passivité et leur silence. En fait la fillette et la narratrice mouraient le même jour sous le poids d'un même fardeau. Dans le récit de *La voyeuse interdite*, nous ne décelons aucune ambiguïté quant au rôle du père. Il remplit la fonction du Père oppresseur, la fonction du mâle dans la société méditerranéenne musulmane. Le père est à la fois acteur et régisseur du malheur de sa fille, et tout comme la mère, il n'a fait que perpétuer une tradition séculaire. En l'absence d'images parentales positives, la narratrice trouve tout de même une certaine forme de solidarité silencieuse chez les filles de son quartier. Observons comment se manifeste cette solidarité.

8/ La solidarité féminine

Comme je l'ai déjà annoncé dans mon introduction, il me semble que la problématique de Nina Bouraoui s'inscrit dans une universalisation de la situation de la femme dans le monde. Son approche a commencé avec *La voyeuse interdite* où elle y décrit les affres des souffrances d'une Algérienne, et la problématique se poursuit avec *Poing mort* et *Le bal des murènes* où les revendications féminines se font anonymes et plus universelles. Il ne s'agit plus de la femme algérienne seulement, il s'agit maintenant de la femme avec un grand "F" et à cette occasion Nina Bouraoui a choisi de ne pas doter ses personnages de nom, ni de les situer dans l'espace ou le temps, ses personnages sont seulement animés de revendications concernant le droit de vivre dans la dignité. L'écrivaine a pris position donc par rapport à la lutte

féminine, et elle a poursuivi son itinéraire, mais on peut dire que déjà dans le texte de *La voyeuse interdite* on peut déceler la préoccupation de la narratrice pour le sort de ses autres compères. Même s'il y en a une qui arrive à fuir l'enfer promis, le sort des autres ne lui permet pas de relâcher la lutte et elle garde la tête tournée vers toutes les autres:

Restent là, seules fidèles, compagnes désolantes et fautives de la fuite, les jeunes filles des fenêtres closes; aujourd'hui, le chant des Mauresques pleureuses est curieusement dédié aux troubleurs de sommeil[.]

Et je me mis à prier avec elles[...] je n'implorais pas sa grâce uniquement pour moi, je voulais surtout qu'il délivrât ces pauvres petites de l'enfer. [...]. Je ne pouvais abandonner mes compagnes avant de savoir quel lien réel nous unissait. Il fallait que je sache. Il fallait qu'elles sachent. Nos larmes, nos angoisses, la tragédie. Ma haine et leurs visages. Nous étions là dans la même rue avec pour unique écart un dérisoire numéro. (p.118).

Même si elles se savent toutes impuissantes et toutes promises au même "bûcher", les filles de la rue sont unies par un pacte secret et solidaire qui fait que sans avoir de contact réel entre elles, elles se savent solidaires et le regard volé de l'une d'entre elles est vite interprété et compris par les autres voyeuses silencieuses. Dans cette vaste arène qu'est leur quartier, certaines attendent la sentence, la délivrance ou la visite de la dame en noir.

9/ La dame en noir ou l'omniprésence de la mort

La mort est omnisciente dans les textes féminins et ceci nous l'avons bien vu dans les récits analysés de Nadia Ghalem; dans le texte ci-dessus la mort n'apparaît pas non plus sous les traits de la mort fatale, celle qui attend

tous les êtres et à laquelle sont préparés les musulmans, non, encore une fois il s'agit de la mort sournoise, celle qui habite les êtres avant même qu'ils ne la rencontrent, celle qui les hante jusqu'à ce qu'ils se jettent dans ses bras:

Là, petit tas de chair informe, elle poussait le dernier cri de l'animal attendant sa mort dans la solitude; mais Zohr ignorait que la mort était déjà en elle. Inutile de l'appeler c'est elle qui parlait à sa place, et qui se nourrissait du peu de chair qui lui restait! la mort avait choisi son masque, sans le savoir, Zohr la transportait dans toute la maison et s'endormait dans ses bras, elle la détaillait dans son miroir et ses tremblements inexplicables étaient en fait les ricanements intérieurs de la sournoise! (p.29)

La narratrice de *La voyeuse interdite* va s'ingénier à user d'allégories et à personnaliser la mort, elle est "la sournoise" (p29) , elle est "une dame en noir" (p.37), elle est "la fiancée de Zohr" (p86) , elle se "recroqueville dans un panier à cerises le jour du mariage" (p.131) afin de laisser un peu de répit à Zohr:

Zohr peut-être... et encore, tant éprise de sa mariée (la maladie), elle flirte avec la mort loin de nous et ses sourires ne sont adressés qu'à la sournoise qu'elle porte dans son dos. (p.87)

Le mal s'oppose au mal et la décadence à la décadence, il en résulte du bien. Fikria sauve ainsi son corps de la mort, en lui donnant encore du mal, elle s'enfante elle-même, elle est le fruit de la fusion entre le mal et la décadence et c'est cette fusion masochiste qui la sauve de la mort car la mort ne peut pas procurer les mêmes sensations que les plaisirs recherchés par la narratrice, la mort est même une libération à laquelle la narratrice ne semble plus croire, en effet, elle s'écrie:

Je sens mes organes durcir, et le coeur décide, seul, d'un nouveau tempo: la petite musique de la mort. Poussée par l'instinct de survie, je chasse la décadence par la décadence, le mal et le mal se suffisant à eux-mêmes se retournent brusquement vers le bien, et, par la douleur de l'interdit, je réveille mon corps, le sauve in extremis de la chute, le couvre de pensées meurtrières et je m'enfante moi-même! (p.44).

La mort est pour les faibles, écrit Fikria, les courageuses, elles, apprivoisent les souffrances:

Non. Il a préféré me laisser à la solitude. Effroyable solitude qui donne aux plus faibles l'envie de mourir. (p.96)

A l'annonce de son prochain sacrifice, la narratrice tente de se réfugier dans le masochisme autodestructeur, mais même ceci ne lui procure plus aucune douleur qu'elle puisse s'approprier, elle ne sent plus rien, elle se retourne alors vers une autre issue: la mort. En effet la mort a quitté Zohr pour une nuit et est venue proposer à Fikria un marché: le mariage avec l'homme de la voiture ou la mort:

Assise au bord de mon lit, les coudes relevés en os sans chair, la faux entre les jambes, la tête chauve et le crâne escarpé, du noir autour des yeux et le sexe disparu, la mort me proposa un dilemme sagement monstrueux. C'était lui, l'homme sans visage de la voiture ou elle. Elle ou lui? Lui ou elle!

Je réfléchissais. Elle je connaissais son visage et ses intentions, elle habitait depuis longtemps la maison, fricotait avec ma soeur et je connaissais déjà bien son odeur! que dire de plus sinon qu'elle avancerait juste un peu mon heure! elle déréglaît les aiguilles du cadran temporel en affolant sa trotteuse, c'était tout! (p.107)

Elle voulut alors rencontrer la mort et s'empara du cintre métallique tout en pensant que si elle se ratait, au moins elle marquerait du sceau du péché et

du déshonneur sa famille et son corps en leur ôtant le plaisir de sacrifier sa virginité et son sexe ; non, elle le ferait saigner ce sexe tant convoité, elle le mutilera avant la nuit fatale:

La dame en noir m'aida à m'allonger sur mon lit [...] Pressée, pressante et autoritaire, la mort ne me laissa pas le temps de répondre, elle m'inséra la tige glacée [...](p.108)

Quand elle se rend compte que tout n'était qu'un rêve, que son sexe est intact, elle dit que la mort l'a abandonnée et qu'elle n'a pas été à la hauteur ou qu'elle a manqué de courage et de volonté, qu'elle n'est pas aussi forte que sa soeur Zohr.

Ce matin plus de trace de la mort. Enfuie avec la nuit, mes rêves et mon soupir, elle m'a abandonnée sans espoir de la revoir. Tu n'es pas à la hauteur, me souffle la nageuse d'un air désabusé. Zohr est plus forte.(p.115)

Comme il a été démontré, et contrairement à ce qui a été vu dans les textes de Nadia Ghalem, la mort est omniprésente, elle habite le texte autant que les personnages. La mort est elle-même personnifiée, elle un membre de la famille selon la narratrice de *La voyeuse interdite*, et c'est pour cette raison que la mort ne s'est emparée d'aucun membre de la famille; elle des leurs, elle vit parmi eux, elle n'a pas besoin de les prendre elle les possède déjà.

Le texte de *La voyeuse interdite* par sa complexité, son originalité, s'inscrit dans une nouvelle perspective de l'écriture féminine, écriture féminine qui se fraye une voie particulière, ni imitation, ni héritage, une voix parmi d'autres voix aussi différentes mais unies par une même démarche: faire sortir la parole féminine de

l'oubli et utiliser à cet effet tous les moyens, toutes les techniques d'écriture possibles: hallucinations, provocations, rêves, mots hachurés et explosions du langage et du style.

L'analyse de cette première partie nous permet déjà de constater que malgré la différence d'âge et de milieu social des auteurs, toutes sont porteuses d'une nouvelle parole féminine. Cette nouvelle parole féminine algérienne est caractérisée par une nouvelle façon d'écrire, une nouvelle façon de se dire et de dire le monde féminin, dictés et influencés par les corrélations espace-temps. Cette jonction a métamorphosé le «dire» et le verbe féminin. Car ils proviennent de l'extérieur, d'un espace coupé du dehors. La séparation entre les espaces extérieurs et intérieurs ainsi que le confinement de la femme dans un espace clos, poussent la femme à se recroqueviller encore plus vers l'intérieur de son propre être, de son âme. Cette double réclusion au sein de l'espace et de l'être qui me fait écrire que les femmes écrivaines que j'ai analysées dans cette partie ont fait preuve d'une spécificité de l'écriture en innovant dans ce que j'ai appelé l'intra-écriture.

L'intra-écriture s'est manifestée dans les textes de Nadia Ghalem par des narrations dictées par une mémoire olfactive. En effet la tradition de confinement des femmes excite les sens et les met dans une situation d'avidité d'odeurs, de sons et de bruits. La mémoire est envahie de ces odeurs et au moment d'écrire les narratrices obéissent à ces flux de sens.

Les voix du passé viennent entrecouper la narration rappelant aux narratrices leur héritage et leurs rôles de détentrices de la mémoire orale féminine. Ne pouvant point «écrire des voix», les narratrices intègrent à leurs textes des extraits de voix ou de chants écrits en caractère

typographiques différents du texte narratif ; elles coupent ainsi le texte de manière à ce que le lecteur fasse une pause dans sa lecture afin « d'entendre » le texte à son tour. Les narratrices réussissent alors à activer le sens auditif du lecteur.

Malgré les différences relevées entre les textes, il existe néanmoins une dynamique entre ceux-ci. Il est en effet difficile de dire que ces textes sont des cas isolés de la littérature féminine algérienne. Les mêmes caractéristiques relevées dans les textes analysés prouvent qu'il ne s'agit pas seulement de textes qui traitent de sujets communs - comme il a été vu: l'image de la mère, la solidarité féminine, la mort, la quête de la mémoire féminine - mais bien d'une tendance propre et d'une parole spécifique qui fondent les piliers d'une nouvelle expression de l'écriture féminine algérienne nourrie par les mêmes situations socio-historique.

Mais qu'en est-il d'une parole féminine émise par un «je sujet masculin»? Réussira-t-elle à s'allier à ces paroles analysées, ou bien va-t-elle échouer ? et qu'en est-il alors du «je féminin» qui utilise un «je narratif masculin» ? s'éloignera-t-il de cette parole nouvellement née? Ces questions seront traitées dans la deuxième partie nommée la bisexualité de l'écriture.

**PARTIE II: LA BISEXUALITE DE
L'ECRITURE**

CHAPITRE I: LE CAS DE *AGAVE*

Agave,⁹¹ me semble-t-il, est l'un des plus intéressants romans maghrébins; profondément innovateur irrévocablement moderne, il a marqué à mon sens ces années quatre-vingt, qui vont être le théâtre d'une littérature féminine florissante.

Agave, ou l'éclosion du "je" féminin, *Agave* algérienne, parmi toutes les *Agaves* méditerranéennes, qui éclosent quand personne ne s'y attend; *Agave*, est le roman de l'accouchement, de l'accouchement de la conscience féminine, conscience de cette entité de "elles" anonymes, à l'état végétatif, qui finiront par s'épanouir, semble croire Hawa Djabali.

Pourquoi le texte présente-t-il ces caractéristiques citées?

En premier lieu parce que pour une fois, le problème du couple algérien est vu par un regard masculin, guidé par une plume féminine. Ce travestissement est quelque peu intrigant, pour nous autres Maghrébins, produits d'une société où toute tentative de travestissement dans un sens comme dans l'autre, reste prohibée par la religion musulmane. Alors qu'une

⁹¹ Hawa Djabali, *Agave*, Paris, Publisud, 1983.

femme change de sexe, si je puis dire, pour pouvoir avoir accès au regard masculin sur la société, le couple et les rapports qui les régissent, ceci dépasse de loin les limites de la transgression.

L'autre spécificité de ce roman, c'est que Hawa Djabali a pu nous dévoiler un "je" masculin victime lui aussi d'une société sclérosée et figée sur ses préjugés sexistes et autres. Ici peut-être se rejoignent les idées de Rachid Boudjedra et de Hawa Djabali, dont les expériences bien qu'opposées, arrivent à la même conclusion, à savoir que l'homme n'est oppressif, que parce que lui-même est opprimé, et s'il déverse sa haine, c'est parce que lui-même a été inondé de haine.

Hawa Djabali, donc, s'est dotée d'un sexe masculin pour dévoiler le regard mâle, et ce dévoilement nous a montré un "je" masculin éclaté, écrasé, qui se recherche dans son labyrinthe, et qui cherche à sortir des sables mouvants de son existence médiocre toute tracée, un "je" aussi provocateur et aussi torturé que les personnages boudjedriens.

La haine du père, "de l'ogre", reste la plaque tournante de la précipitation névrotique du personnage.

L'expérience de Hawa Djabali, s'est étendue vers une bisexualisation de l'écriture, car en se revêtant de ce "il", c'est toute l'écriture qu'elle a métamorphosée. L'écriture s'est trouvée emportée par la schizophrénie et les troubles du narrateur androgyne, au point que l'écriture elle-même est devenue schizophrénique et névrotique : Les phrases sont interrompues, les scènes répétées, nous n'arrivons plus à discerner les scènes réelles de celles qui appartiennent au registre hallucinatoire, parfois le narrateur "je", lui-même ne le sait pas.

Mais tel un phénix ou une agave, des affres de la souffrance jaillira un "je", qui symbolisera alors pour l'auteur la véritable résurrection.

Un narrateur "je" innommé entreprend de raconter sa rencontre puis son mariage avec Farida, une jeune médecin appartenant à une riche famille de commerçants citadins. S'il n'y a pas de conflit direct, le couple est cependant confronté au malaise et au silence qui s'imposent à eux. Le jeune homme tente alors de comprendre les raisons de l'indifférence qui s'est abattue sur eux. Est-ce parce qu'il s'est marié à crédit? Est-ce à cause de la nuit de nocé? Pourtant c'est elle qui insistait pour que "ce soit accompli" le soir même. Les mois passent et Farida semble muette et absorbée par son travail et son statut social. Lui ne tente plus ni de comprendre ni de la questionner. Même l'arrivée du bébé qu'il n'a pas vu venir ne peut plus sauver la relation sado-masochiste qui les unit. L'apparition de Aïcha la paysanne poétesse incite le "il" à voir la réalité en face et à se questionner aussi sur ses propres antécédents. Il décide alors de demander le divorce, ce qui va déclencher chez Farida une fureur dont elle se croyait incapable et la pousser à sortir de son mutisme en se confiant à son tour à Aïcha et en racontant enfin sa part de l'histoire. L'histoire se termine sur un nouveau début...

Le roman n'est pas divisé en chapitres numérotés, mais il y a des espaces typographiques qui aident le lecteur à s'orienter dans le texte. Et pour plus de clarté, j'ai moi-même partagé le roman en 22 chapitres en me basant sur les blancs typographiques.

Le roman commence par un récit se rapportant à un cauchemar de Farida, sans aucune précision, ni de temps ni de la personne qui prend en charge la narration, nous ne savons pas si ce rêve est raconté au moment où il se

déroule, ou bien s'il est une narration sous forme de réminiscence (le rêve ressemble étrangement au rêve du personnage de Marie Cardinal dans *Les mots pour le dire*⁹²).

Après le rappel du cauchemar, la narration est prise en charge par un "je" masculin qui se transforme parfois en "il" mais qui restera innommé jusqu'à la fin du roman.

Il est assez difficile de pénétrer dans le texte de Hawa Djabali, le début est confus, et les changements de personnes brouillent la compréhension. C'est pour cette raison que je vais commencer en premier lieu par tenter de repérer quand, où et de quelle façon le "je" et le "il" s'emmêlent, afin de mieux saisir le fonctionnement complexe de la narration.

A/ Une écriture schizophrénique, ou qui prend en charge la narration?

1 /Le "je" dispersé

A la fin de la page 11, on se rend compte que les trois derniers paragraphes ne concernent plus Farida (ou plus exactement son cauchemar), mais qu'ils concernent un "il", qu'on ne nommera pas :

Il va la voir, presser ses mains; il se demande quel est le rose exact des pétales du sexe, se demande ça sérieusement ; dans cette rue, sous la pluie molle, en ce printemps, il est seul au milieu des gens.(p.10)

⁹² Marie Cardinal, *Les mots pour le dire*, Paris, Grasset, 1974.

Tout de suite après, la narration est prise en charge par un "je", sous forme de soliloque assez confus:

Ville. Invitation. Invitation en ville. Dans cette ville, hébergé par ma tante, j'ai été à l'école. Invitation; en espérant qu'il n'y aura pas trop de mouches; ils vont rôtir des moutons. (p.11)

Ces phrases nominales nous rappellent la même construction chez Rachid Boudjedra, dans *La pluie*. A la fin du monologue, et sans aucune transition ni avertissement, la narration reprend avec un "il":

Il rentrera, elle sera là, [...]. **Il** souhaite la soie rouge avivée d'eau, attiédie déjà par l'émotion du corps; (p.11)

Le personnage masculin donne l'illusion qu'un narrateur extra-diégétique et omniscient raconte sa première rencontre avec Farida, alors qu'en fait la narration est maintenant le fait du personnage masculin qui se voit lui-même au moment où il va rencontrer sa future femme. Un peu plus bas, et en utilisant la même technique, le personnage masculin s'écoute parler à Farida:

La jeune fille s'auréole de vapeur d'eau et de peur, la robe respire le vanillé des blanchisseries et le brillant des lampes japonaises: " Farida **je** vous estime et je vous aime, nous nous rencontrons si peu, [...] . Votre profession fait de vous une femme d'esprit et de coeur " [...] **Il** a dit "femme de main" comme on dit "homme de main" [...] (p.11)

La narration se poursuit ainsi, le "il" se racontant et s'écoulant du dehors et nous faaisant même part de ce que pourrait répondre Farida aux propos du "il":

[...] et elle rit, elle rit : " Ne t'en fais pas mon chéri, je travaillerai, [...] et toi tu pourras travailler à ton rythme et ." (p.11))

Puis, le lecteur se retrouve en face d'une succession de trois verbes à l'infinitif :

La gifler, l'embrasser, lui faire un enfant ! (p.11)

Et là, le lecteur ne peut que confirmer que ces verbes ne peuvent pas être produits par le narrateur extra-diégétique, mais qu'ils sont bel et bien le propos du "il", qui est en fait entrain de se parler à lui même, que son "je" est en train de se décomposer en un "il" et en un "je", qu'une lutte se déroule entre eux, que le "je" souffre de schizophrénie⁹³, car à " la gifler, l'embrasser, lui faire un enfant ! " , l'autre lui répond:

Et à un homme, tu lui feras un enfant pour le punir ? Le gosse, **il** assumera la punition ? Re commençons :
" Farida vous **me** tentez terriblement bien que **je** redoute le mariage et davantage le divorce; [...] (p11)

Le "il" et le "je" continuent ainsi ce dialogue schizophrène, tout à l'image du combat entre le "moi" et le "Surmoi", entre le "je" masculin du personnage et le "je" féminin de l'auteur.

⁹³ Je donnerai au mot schizophrénie, le sens qui se trouve dans **Le petit Robert**: psychose caractérisée par une désagrégation psychique (**ambivalence des pensées, des sentiments, conduite paradoxale**), la perte du contact avec la réalité, le repli sur soi.

Ce travestissement de l'écriture, ou du sexe de l'écriture, ne peut donc s'effectuer sans une lutte entre les différents "je" de la personnalité, il permet de surcroît une extériorisation des conflits internes entre le "moi" et "le Surmoi" et parfois une reconnaissance d'une sexualité refoulée, d'une sexualité mutilée, ou d'une identité meurtrie, comme c'est le cas pour l'expérience analogue de travestissement de l'auteur Rachid Boudjedra en un "je" féminin, que ce soit dans *La pluie* ou dans *Le démantèlement*⁹⁴.

Le style hallucinatoire du texte, et l'enchevêtrement du "je" et du "il", marquent bien la complexité de la bisexualisation de l'écriture dans les deux textes cités, mais ils font ressurgir aussi à un certain niveau le sexe caché de l'auteur.

L'indice, en quelque sorte, en ce qui concerne le texte-ci, est ce "je" masculin mutilé, flagellé et écartelé, mutilation que nous ne retrouvons pas chez les auteurs masculins, plus torturés dans leur recherche identitaire, mais qui n'ont pas de problème à affirmer leur "je", car leur identité en tant qu'homme ne leur a jamais été contestée par qui que se soit, et certainement pas par une société patriarcale.

Ceci pour dire qu'il a été plus facile de déceler le jeu du "travestissement" chez Hawa Djabali que chez Rachid Boudjedra. La raison à mon avis, en est qu'il a souvent fallu aux femmes se travestir, afin d'acquérir soit le droit d'écrire comme dans le cas de Colette, de Sand, soit celui de jouir de la liberté et d'avoir le sentiment de s'être approprié l'espace, comme le cas d'Isabelle Eberhardt. Ces sentiments sont inconnus des hommes qui n'ont jamais eu à se travestir pour conquérir l'espace ou la reconnaissance, d'où la richesse et l'exclusivité de l'expérience boudjedrienne.

⁹⁴ Rachid Boudjedra, *Le démantèlement*, Paris, Denoël, 1982.

Le "il" de *Agave* est fragmenté, éparpillé, éclaté. Le sujet recherche une unité inaccessible , alors il tente de se reconstituer en s'auto-analysant, en s'auto-décortiquant, tentant ainsi une union entre ses "je", il essaye de se définir :

Il veut ? Avec **ma** biologie individuelle, **mon** éducation, **mes** exemples, **mes** repères, quelles forces, quelle impuissance, quel désarroi quel espoir, quelle férocité recèle-t-il, **mon** ""je veux" ? (p.12)

Le "je" se désintègre, dès qu'il se trouve confronté à une situation critique, il se scinde alors, et se perd dans une lutte questions-réponses avec son autre, ou ses autres parties :

Je dois vérifier un détail. Sortir, marcher, ne plus penser, avoir froid. Demain **je** me lève tôt, **je** travaille. **Je** m'envoie me faire foutre ? Froid? On est en mai ! **J'ai** le droit d'avoir froid? Merde ! (p.35)

Vivre à l'extérieur de soi-même. L'entente avec le "je" n'est plus possible dans la défaite. (p.43)

Parfois, quand le "je" ne supporte pas sa lâcheté, ou quand il éprouve du mépris pour son "moi", il se dérobe en acculant le "il", il le rend responsable et lui fait assumer à sa place ses défaillances et ses faiblesses , c'est ce qui ressort du chapitre 11 (p.73), quand le "je" pense à la séparation pour la première fois, il fait endosser au "il" toutes les bassesses qu'il a acceptées, comme si le "je" était étranger à cette situation.

Cette certitude que le "il" est une partie explosée et fragmentée du "je", se confirme par le fait que celui-ci indique plus loin, qu'il est en train d'écrire,

peut-être pas forcément un journal, mais il écrit, d'où la multitude de monologues, et la complexité de la schizophrénie du personnage, car cette schizophrénie est transcrite à l'écrit :

En ce moment nous nous heurtons Farida et moi à propos de tout : Je hais en bloc toutes ses relations, ses collègues, en particulier les hommes, elle ne supporte pas de me voir écrire, traîner au café avec des gens sans intérêt [...] (p.74)

Au chapitre 12 (p.75), le sujet "il" prend en charge toute la narration, remplie de questionnements, d'analepses sur son passé, mais quand le "il" comprend enfin ce qu'il est venu chercher dans un abattoir, c'est le "je" qui refait surface, c'est lui qui dit, qui prononce le mot divorce :

[...] mais **lui, l'homme**-qui-n'a-rien-à-faire-ici, a découvert ce qu'il voulait dire : en fait, à partir de maintenant, **je** décide de divorcer. (p.78)

Quand le "je" a dit, a assumé, ce que son "je décide", il a retrouvé son équilibre, et durant le chapitre suivant, la narration sera prise en charge par un "je" en harmonie avec lui-même.

Au chapitre 15, après la nuit passée chez Aïcha, le "je" se disloque de nouveau, face à la décision à prendre :

Il,
Plusieurs centaines de kilomètres, face au soleil, pour revenir sur le lieu du crime.
Je trouve surprenant d'avoir fait tant de route pour aller écouter une histoire. (p.93)

Ces lignes indiquent une lutte acharnée entre le "je" et le "il", paroxysme de la schizophrénie, le "je" demande au "il" de le laisser en paix:

Il, contracté et mesquin, décide, arbitrairement, de mettre **Je** au passé. Ce n'est pas vrai, pas encore. **Il** prend pied dans la mouvance d'un immédiat futur incertain. **Il** imagine Abdelkader, sa hargne : [...] **Il** rit. La moitié ou les trois-quarts de moi trahissent, récupérés ou démoralisés, alors fous-moi la paix. Sois gentil ; allez, va ! (p.101)

Au chapitre 21, le "il" revient de nouveau narguer le "je" :

Il, dénoué du **Je**, vit normalement: **Il** se dit, ça va finir, un jour, de nouveau, comme lorsque, **j'étais** petit, **je** vais avoir l'impression de vivre pour de vrai ! **Il** a envie, jusqu'à l'angoisse, de toucher Aïcha, avec ses mains, avec son sexe, avec son corps tout entier ! (p.135)

Le personnage est sans aucun doute schizophrénique. Il existe sans aucun doute deux personnalités distinctes: un "je" et un "il". Et chacun d'entre eux tente de dominer l'autre. Comme il a été prouvé plus haut, la schizophrénie du personnage ne se manifeste pas seulement au niveau du langage, bien au contraire elle se manifeste au niveau de l'écriture, qui se trouve ainsi être le reflet de ces troubles psychologiques. Je dirais même que l'écriture elle-même se relève atteinte et contaminée par les troubles du personnage. Elle devient le terrain sur lequel les deux entités se disputent, mais aussi l'arme par laquelle l'un ou l'autre peuvent vaincre. Chaque inscription typographique d'un "je" symbolise la victoire au cours d'une petite bataille qui mène à la Victoire.

2 / La Schizo-aphasie

La schizophrénie que j'ai définie auparavant comme ambivalence des pensées et comme conduite paradoxale, s'est manifestée aussi sous forme de troubles du langage, sous forme de paradoxes entre le dit et le pensé, sous forme de pensées et de sentiments ambivalents, qui se répercutent sur l'écriture.

La forme la plus répandue des troubles du langage, dans le texte, est le fait que le narrateur n'achève pas ses phrases (exactement comme la narratrice de *La pluie*). Les phrases sont interrompues comme si le "je" en se coupant volontairement la parole, tentait d'empêcher le "il" de resurgir. D'autres fois, il semble que cette aphasie s'impose au personnage qui n'arrive plus à exprimer ses pensées. Et c'est ce lien entre la schizophrénie et l'aphasie qui me fait dire qu'ici l'écriture est elle-même schizo-aphasique. Observons quelques exemples⁹⁵:

Relativement à l'homme de tout à l'heure, je dispose encore de beaucoup de temps et d'argent et Farida me . (p.13)

Alors il renoue sa pensée sur la Femme Aimée, et de nouveau, une touche de carmin, une lame de fond d'affection inavouée, comme un presque remords d'avoir pensé à ... (p.13)

⁹⁵ La typographie souligne ce fait, un espace blanc sépare le mot sans suite et le point qui signale plus loin la fin de la phrase. Afin de mettre en évidence le point qui ponctue la phrase non terminée, j'ai utilisé le point en caractères typographiques gras.

" Ne t'inquiète de rien mon chéri, je travaillerai, je vais ouvrir ce cabinet, l'hôpital est loin, les gens du quartier en ont besoin, toi, tu pourras travailler à ton rythme et . " (p.11)

Quand le "je" se sent complètement en désaccord avec ce qu'il voudrait entreprendre ou dire, il redevient à nouveau aphasique, n'arrivant plus à faire concorder ses pensées avec ce qu'il écrit, d'où le silence, et l'interruption de ses phrases :

Il voudrait bien l'embrasser, aujourd'hui, elle n'a pas de rouge aux lèvres, il se sent proche et . (p.29)

Ou bien encore:

Farida qui feint de croire que la vie peut ... (p.17)

Comme je l'ai dit plus haut, étant donné que l'écriture a été contaminée par la schizophrénie du personnage, l'écriture a été aussi atteinte par la schizo-aphasie, puisque les phrases se trouvent inachevées à l'image des pensées bloquées du personnage.

3/ Une écriture hallucinatoire

L'écriture est aussi divagatoire, car le personnage invente des phrases qu'il dit avoir dites, mais qui s'avèrent être le pur produit de son imagination.

L'auteur, ici, joue à un jeu très intéressant; elle écrit ce que le "je" pense ou dit, mais en plus ce "je" finit par avouer qu'il n'a rien dit, ce qui fait que l'auteur remet en cause ce qu'elle avait elle-même écrit plutôt: Ainsi le "il" raconte qu'il a heurté un paysan et qu'il lui a demandé dans combien de générations ils pourront se cogner à la même hauteur en heurtant les mêmes préoccupations, mais quelques lignes plus loin, le narrateur avoue:

En fait pour être honnête, l'homme (le paysan) n'avait rien dit.
Le paysan n'avait rien dit. (p.13)

Dans cette situation-ci, il n'y a que deux solutions, soit c'est le "je" qui est dominant sur le "il", et donc il remet en cause ce qu' a écrit le sujet "il", soit, c'est l'auteur lui-même qui sort de sa réserve pour dénoncer la supercherie du "il".

Qui divague? qui hallucine? A la page 15, l'affirmation: " elle est encore vierge et vivante" peut très bien être dite par un narrateur extra-diégétique et omniscient, qui répondrait en quelque sorte aux interrogations hallucinatoires du "je":

Farida est-elle tombée à l'eau par un crépuscule tiède dans le bassin du patio de la villa qu'elle va un jour me faire acheter ? Ressemblait-elle à une rose rouge ? L'ai-je violée ? S'est-elle ouvert les veines ? Je suis bien obligé de répondre oui, la preuve : je me rends à cette invitation ; mais, en ce qui la concerne, c'est faux : elle est encore vierge et vivante. (p.15)

Le personnage "divague" totalement, et ce qui rend le jeu entraînant, est que le narrateur le suit dans ses hallucinations :

Elle frissonne des seins et des paupières, se précipite vers la porte!
Elle ne s'est pas précipitée vers la porte, j'ai pensé qu'elle allait le faire, j'aurais pu la saisir ! (p.18)

On ne sait pas, si le narrateur "il" a voulu saisir la main de Farida, ou bien s'il a pensé le faire, mais ce qui est sûr, c'est que le narrateur reproduit exactement ce qu'il dit, dépassant ainsi la limite de la technique du courant de conscience :

Je saisis sa main, elle n'est plus là .(p.23)

L'auteur donne l'impression que le personnage lui échappe. Cette ambiguïté entre "je", "il" et l'auteur (ou un narrateur extradiégétique) a pour conséquence le fait que l'écriture est devenue une écriture hallucinatoire.

Nous l'avons vu, le personnage échappe à son propre "moi". Le narrateur veut nous faire croire qu'il en est de même avec le personnage: il est en train de lui échapper et par ce fait il n'a plus le contrôle de son écriture (Le narrateur ne semble pas en savoir plus sur ces scènes hallucinatoires, il ne sait pas s'il y a eu viol ou pas, il ne sait pas d'où vient le sang etc...).

Parfois les deux semblent de connivence, par exemple avant que le "il" n'arrive à la villa, celui-ci avait déjà des hallucinations: il parlait de bassin, de mosaïque grise perle, de viol, de sang qui coule, et plus tard la scène sera racontée avec les mêmes détails: mosaïque grise autour d'un bassin de la villa etc... Que le personnage divague, cela est compréhensible, mais cette fois-ci, c'est l'écriture qui est hallucinatoire.

Les dialogues schizophréniques, les flux de conscience, les images hallucinatoires sont parfois interrompus par de brusques retours à la réalité, par des retours à la situation initiale (le trajet vers la villa par exemple dans le chapitre 1) :

Enfin, quand je dis "coucher avec elle" , c'est pour exprimer un tout, pour dire ce qui me lie à ces carreaux froids d'une cour intérieure pourvue d'un bassin : la rendre heureuse, elle le mérite, il ne trouvera pas mieux, et puis il l'aime, et il se rend à l'invitation ; la pluie s'est arrêtée. (p.13)

Farida, femme aimée, frileuse araignée, vous cherchez un homme, un mari pour vos solitudes sexuelles, vos enfants à venir et vos relations sociales; je suis nerveux et mal à l'aise: pourquoi y aller?(p.13)

Ces retours à la réalité donnent une sensation de vivacité, font vivre la scène en direct et par la même occasion donnent une véritable dimension "non réelle" , "hors réel" à ce qui ne l'est pas. L'écriture ne mettant aucune frontière entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, le lecteur qui était entraîné dans les torrents hallucinatoires du personnage, est brusquement réveillé par les petites phrases qui représentent les retours au réel ou à l'instant présent.

Le "je" tisse les fils de son imagination, il les lie et les délie à son gré, prend plaisir à les ourdir et à nous emmêler, nous, dans ses fils, quand il nous annonce, lui-même, qu'il va entamer une "toile", une scène hallucinoire en fait :

la toile est prête. Si, l'autre soir, elle était tombée pour de vrai dans le bassin, je serais prêt à jurer que c'était exprès! (p.13)

L'alcool et la désintégration du "je", rendent le texte totalement hallucinoire, les serviteurs deviennent des moutons, et les méchouis des humains, le texte devient pratiquement illisible entre le "il" et le "je", en fait on ne peut identifier le narrateur, que grâce aux pronoms personnels : Mon regard, mes yeux, me remet, etc....

Souvent le "je" lui-même ne sait pas s'il rêve, "hallucine", ou bien s'il exprime la réalité; l'écriture s'en trouve elle aussi perturbée et hallucinatoire, les rêves et rêveries étant difficilement discernables de la réalité tangible :

Il est vrai que les femmes ingénieurs ou autres pourraient exiger "des hommes de fonction", et que la personne ne rirait plus... Je ne dors donc pas ? Enfin, si, je dors puisque je délire doucement en bandes dessinées intimes. (p.39)

Ne pas parler pour ne pas se connaître, pratique, mais catastrophique. Je dormais ? Voici, voici un rêve aux couleurs lumineuses:
Nous poursuivons, nous chassons une grande chimère au milieu des étoiles. [...](Ibid.)

Le texte plus avant propose:

Il sursaute, il a donc dormi ? Je dors ? La brise tiède, au creux de la nuit froide, lutte contre la puanteur du lieu .(p.40)

Souvent les hallucinations des personnages sont une fuite hors du milieu ordinaire ou de l'absurde que ceux-ci refusent. Nous l'avons vu, bien que la personnalité du personnage soit complètement dissociée et éclatée, il n'a jamais pensé à la mort comme finalité. Pour le personnage, la lutte contre le "il" et les hallucinations lui permettent d'imposer une résistance à la mort et à la folie. Pour le personnage, le fait de transmettre et de transcrire par écrit aussi ses peurs et ses questionnements et même ses hallucinations, relève d'une thérapie qui prendra fin le jour où la personnalité du "je" trouvera son unité.

4/ Le "je" regarde les autres

Si la personnalité du "il" est scindée en deux, ce "il" en tant que personnage possède par contre un regard et une vision unis sur les autres. En effet lors des premières déambulations du personnage masculin, alors que celui-ci est pris entre la vue que lui offre la ville et ses impressions sur Farida, à cet instant le "je" et le "il" semblent peu à peu s'être enfin unis pour porter un regard unique mi-ironique, mi-sarcastique sur tout le reste, sur tout ce qui "les" entoure. Le "il" et le "je" sont enfin accordés:

Il est normal que je m'intéresse à une femme instruite et évoluée.

Ville de la famille de ma mère. Rues sales: en hiver parce qu'il pleut, en été parce qu'il ne pleut pas (...) Les hommes y portent une assurance morne, les femmes des gorges de colombes et des dos de corbeaux.

J'ai envie de me marier et elle correspond au type physique et moral que j'aime.

Je marche, je dérive, je traverse et je vois des visages, je croise des regards ; une image me revient d'il y a très longtemps : je suis près de ma mère (...), sur un divan, plus haut, repose une cheville de femme, blanche, grasse, éléphantique, cerclée de deux serpents d'or.

Farida est très douce, sécurisante.

Je ne collectionne pas d'images qui me prédisposent à la liberté ; (...) j'ai grandi ébranlé par les crises de nerfs des femmes, assommé par les éclairs de fureur des hommes, éclaboussures masculines dépourvues de virilité et que je revois grotesques, avec le temps .

Et si Farida avait des cheveux si longs, si longs que, les faisant glisser dans le puits, je parviens, m'y accrochant, à me sortir de mon trou d'obscurité brûlant ?

Définir l'honnêteté. Savoir au moins ça avant d'affronter l'araignée; (p.14)

Ce passage d'un sujet à un autre, sans aucun lien apparent entre eux, renvoie encore une fois à la narratrice de *La pluie*, qui "sautait" elle aussi de l'épisode de la gifle, au jour où elle a fait l'amour, en passant par le souvenir de la mort du frère. Ici, les réminiscences, les flash-back, sont interrompus par le regard que pose le personnage narrateur sur les autres et sur le monde. Le fait qu'il interrompe ces narrations pour faire vivre par son regard à lui son monde, prouve l'importance qui est donnée à ce regard un peu comme s'il opposait son regard à lui, à celui des autres. Car il sait que les autres ne le voient pas de la même façon. Le regard de Farida est ce qui importe le plus ce narrateur "il". Pourquoi? Parce qu'au fur et à mesure du développement du récit le fossé se creuse entre lui et Farida, parce qu'elle "ne voit pas les choses avec les mêmes yeux" dirait l'expression courante, parce qu'elle n'a pas le même regard sur la société dirais-je quant à moi.

a) L'oeil-caméra

Le même procédé d'enchevêtrement est utilisé pour la description de Farida, avec cette fois-ci un jeu plus subtil dans l'écriture; le passage d'un sujet à un autre exprime toujours la schizophrénie du personnage, mais il peut aussi cacher un procédé cinématographique: la narration est dictée par un oeil-caméra, allant du corps de Farida au décor qui l'entoure, relevant à chaque "ratissage" les détails de l'un et l'autre:

Ses bras nus sous la résille et ses aisselles sont tendres, blanches, épilées, lavées, talquées, parfumées.
 Le guéridon est de bois sombre incrusté de nacres.
 Son cou est solide, à peine gras.
 Les velours rouges des divans ploient dans une pénombre où éclatent des reflets de cuivre laitonnés.
 Ses fesses s'épanouissent haut, bien fermes sous le fourreau.

Une nappe vénitienne verse sur un tapis saharien, si sobre, bâtardisé.

Elle porte une bague et un bracelet léger, une chaîne d'or de façon discrète . (p.16)

La scène de la nuit de noces, est, elle, entièrement filmée-écrite. Grâce au procédé cinématographique du travelling, la narration suit le procédé du passage d'une prise de vue à une autre; c'est en fait ce passage-là qui régit la narration, le seul point c'est qu'ici, celui qui tient la caméra, est lui aussi changeant, car la narration est tantôt à la troisième personne "il", tantôt prise en charge par le "je". L'oeil-caméra, bouge du personnage "il" à Farida, et vice-versa , alors que si la narration est prise en charge par le "je", on suppose que l'oeil-caméra est celui du "je", et par conséquent la caméra est immobile, tournée principalement vers Farida :

Il est trois heures du matin. Elle est assise en robe blanche, je suis debout en costume.

Elle fait une grimace. (...)

Je suis triste. Elle a le reproche à fleur de peau (...).

Il propose d'aller faire un tour, elle hausse les épaules et soupire.

Elle est raisonnable, elle. Je ne comprends plus : (...) . Il dit qu'il a oublié le fusil, mais heureusement pas l'outil le plus important :

Elle répond que la plaisanterie est vulgaire. Il dit que la situation présente le démoralise et le pousse à la vulgarité. Elle répond qu'il faut cesser de faire le clown. (p.46/47)

Dans le cas où la narration est à la troisième personne "il ", suivie des propos de Farida au style indirect rapportés par le personnage "il ", l'action se déroule d'une façon très rapide, saisissant au vol les brides de conversations, en fait, les phrases semblent résumées, raccourcies :

Elle se met dans la position qu'elle fait prendre à ses patientes, il ne manque que les étriers gynécologiques. Il dit non je ne peux pas

comme ça, elle dit dépêche-toi je suis à bout de nerfs, il dit dormons qu'ils aillent se faire foutre, elle dit tu compliques tout, finissons-en. Il s'approche pour l'embrasser, elle se raidit, il l'embrasse sur le front, sur les joues, il lui caresse les cheveux, il dit allonge-toi, détends-toi, elle rougit: Elle dit fais vite, il dit ce n'est pas une opération chirurgicale, elle dit c'est la même chose, il dit j'ai envie de te battre, et elle, ça commence bien, tu es comme tous les autres. On frappe. (p.48)

Cette citation montre avec quelle prouesse Hawa Djabali a pu enrichir son écriture grâce à des techniques cinématographiques. Le narrateur extra-diégétique se transforme en oeil-caméra pourvu d'une grande mobilité.

b) L'oeil qui balaye, ou la narration balayage

La référence au temps dans le texte d'*Agave* est quasi inexistante, l'auteur se sert d'autres techniques pour faire avancer le récit dans le temps. J'ai relevé notamment une technique cinématographique qui arrive à nous faire comprendre que le temps passe, sans justement faire aucune allusion au temps: Le narrateur, fait une sorte de balayage sur Farida, la montrant sous ses différents jours, séquences très rapides exactement comme au cinéma, qui montrent que le temps s'écoule.

Farida en caftan rouge, velours et or, reçoit ses amies.
 Farida en robe d'intérieur bleu-roi me sert le café.
 Farida en jupe et corsage crème, à fleurs, reprend son travail.
 Farida en robe du soir jaune paille offre une soirée à nos amis.
 Une photographie: Farida et son fils.
 Une boucle de cheveux échappée au massacre : relique d'une fascination. (p.61)

Le même procédé est utilisé pour montrer la croissance du petit :

L'enfant est dans sa chambre avec la femme qui s'occupe de lui (et du ménage) ; l'enfant se promène avec la mère de Farida ; L'enfant tête, l'enfant dort. Je le visite. (p.61)

Au dernier chapitre, le lecteur retrouve aussi cette technique composée de scènes ou d'images qui passent à une allure rapide, tels des flashes cinématographiques, qui renvoient à des souvenirs en désordre :

Elle recule et pendant ce temps je pense: je revois le visage sans expression de ma mère ; le sursaut de ma soeur aînée au moment de sa mort ; Farida enceinte, son rugissement au moment de la naissance; Aïcha accroupie, se détendant comme un ressort pour venir à ma rencontre ; Ahmed se tuant d'un coup de hache ; Aïcha encore frissonnant dans le soir au souvenir du père de son fils, Farida devant lui qui relève la tête, qui n'a plus peur ; l'aube, les abattoirs, les bêlements de la chair inconsciente d'elle-même : Aïcha cardant la laine, contant une histoire au milieu d'enfants aux joues rouges ; Farida souriante devant la robe neuve, sa bouche. (p.149)

Ici, "les balayages" ne sont pas seulement une technique pour exprimer le temps qui passe, mais aussi pour montrer la mobilité du temps qui n'obéit à aucune chronologie, si ce n'est à celle de la mémoire. Ce n'est pas le film de la vie qui se déroule, ce sont des images, des flashes d'un temps précis qui envahissent la mémoire.

c) Le temps fragmenté

L'écrivain a utilisé aussi une autre technique pour faire comprendre au lecteur que le compte à rebours a commencé pour son personnage.

Le narrateur n'a pas voulu préciser combien de jours il reste au personnage avant la date exacte de son mariage, ni utiliser une chronologie usuelle; le narrateur a préféré enclencher une espèce de compte à rebours, mettant en scène l'interrogatoire que subit le personnage à l'approche de la nuit de noces. Cette mise en scène arrive à faire passer par les lignes écrites l'angoisse du personnage, son désarroi et aussi son impuissance; il ne contrôle plus rien du tout, rien ne dépend de lui:

"Dans sept jours" dit mon ami.

" Alors, dans trois jours ? " plaisante l'ingénieur.

Un mot de Farida. " Nous espérons que tu seras présent à ton mariage "

" Demain" dit ma tante.

"Ça va ? " dit l'oncle.

Un second mot de Farida. "présence nécessaire ".

" Bonne fête et bon courage pour ce soir " dit le camarade qui passe la tête à la fenêtre de mon rez-de-chaussée. (p.45)

Ce temps en dégradé montre aussi la pression de l'entourage et de la société. Le personnage est dans l'engrenage, le compte à rebours a commencé pour lui.

Après avoir analysé le regard que porte le "je" sur les "autres", et après avoir constaté ou vérifié que le personnage est scindé en deux et qu'il souffre de schizo-aphasie, nous allons voir maintenant la lutte du "je" pour retrouver son unité.

5/ La lutte pour le retour du "je"

À quel moment se fait l'unité recherchée par le "je"?

A la naissance du fils du personnage masculin créé par Hawa Djabali, le conflit entre le "je" et le "il" semble s'intensifier, en effet le personnage a l'impression qu'un autre "il" est en train d'envahir et de compliquer sa vie, d'ébranler et d'anéantir le plus que fragile équilibre de sa personnalité : Ce qui le préoccupe, c'est qu'il puisse exister un autre "il", cela voudra dire pour lui que le "il" peut se séparer du "je", et c'est peut-être la perspective de se "dessouder" qui l'effraye.

Mais l'autre revers de la médaille, est que l'arrivée de l'autre "il", de l'enfant fait cependant prendre conscience au personnage de la nécessité de se débarrasser de son "il" pesant, de tenter de retrouver le "je", et surtout de s'unir avec les autres "JE". Le "je" exprime cette idée de cette manière:

Si j'échappe un jour au **Il**, **je** travaillerai ce monde à l'aide de mon **je**, qui s'unira à tous les autres JE⁹⁶ pour recréer une image du monde, aussitôt réassimilée, retravaillée par les JE et interminablement... (p.61)

Mon enfant m'oblige à me situer, à agir, pourtant, abdiquer mon **Il** protecteur pour cet être qui ne pense pas encore me semble injuste (p.61).

⁹⁶ Écrit de cette manière dans le texte original.

L'unité ne semble donc pas tout à fait accomplie, le "je" n'a pas encore assez de force pour se séparer de ce double qui colle à lui , mais on décèle une tentative et une volonté réelles de mettre fin à ce dédoublement lassant.

Dans nombre de récits féminins, la naissance du "je" féminin marque l'étape essentielle dans l'écriture, Hawa Djabali, elle, met ses deux personnages sur un même pied d'égalité: l'acquisition du "je" qu'il soit masculin ou féminin obéit à un long et douloureux parcours.

La lutte pour l'unité d'un "je", ressemble à la lutte entre le "je" masculin et le "je" féminin, lutte qui sommeille dans chacun des êtres ⁹⁷ "je refuse ma féminité" dira le narrateur masculin. Et Farida, en se refusant sexuellement à son mari, refuse en fait sa féminité et laisse peut-être resurgir malgré elle, le côté masculin si privilégié par la société:

Pour exister dans ton monde, je suis devenue semblable à l'homme!
Ne pas chanter, ne pas danser, ne pas accoucher, ne pas allaiter,
ne pas embrasser son amie[...](pp. 110-111)

Elle refuse aussi la sexualité car elle a souffert des tendances incestueuses du père, et sa frigidité n'est qu'une façon de se protéger contre tout acte qui lui rappelle sa féminité refoulée:

Elle garde son soutien-gorge sous sa chemise de nuit, elle dort en chien-de-fusil, face à lui, le derrière vers l'extérieur du lit afin d'éviter qu'il ne laisse glisser sa main sur ses fesses ou sur son ventre; (p.121)

Le "il" continue à décrire l'aversion de Farida pour la sexualité et à en donner sa version à lui:

⁹⁷ Nous avons consulté à ce sujet le texte de Jung: *L'âme et la vie*, Éditions Buchet-Chastal, Paris 1963, réédition Collection "Livres de poche", 1995.

Soulagement mécanique dans la nuit.

Le jour, elle ne veut pas. Elle est fatiguée, préoccupée, enceinte, je comprends.

Le soir, après sa journée de travail, je l'ennuie mais elle accepte. Je lui demande de quoi elle aurait envie! drôle de question!- "mais tu n'éprouves aucun plaisir?", elle répond, vexée, "occupe-toi du tien" ; il n'insiste plus, soulagement, mécanique, obscurité. (p.55)

Lorsqu'ils rencontrent tous les deux Aïcha, ils font la paix avec eux-mêmes et avec leurs corps, Farida ne se laissera plus violer, mais elle se laisse embrasser et caresser, et elle demande au nouveau "il" de "l'attendre"...

Au chapitre 4, la narration est une narration extra-diégétique, avec une technique de changements de points de vues, qui renforce l'omniscience du narrateur. La caméra scrute tous les alentours, et les personnages, elle s'arrête parfois sur "notre" "il", qui est perdu lui dans ses monologues intérieurs.

Il n'y a pas de traces de discours directs ou indirects, seulement un "ratissage" de la caméra, qui passe d'un personnage à un autre, mais dont le point central est le "je", un travelling qui revient en quelque sorte à celui qui tient la caméra.

Cette façon aussi de raconter le même événement, vu sous un autre angle, nous rappelle certes l'autre technique cinématographique, le changement d'angle de prise de vue, mais elle nous rappelle surtout le nouveau roman et les changements de points de vue :

Je dois vérifier un détail. Sortir, marcher, ne plus penser, avoir froid. Demain je me lève tôt, je travaille. Je m'envoie me faire foutre ? Froid ? On est en mai ! J'ai le droit d'avoir froid ? Merde!
La colère resserre sensiblement les vaisseaux sanguins.
Un détail. Il marche ; il a froid (p.36)

Au chapitre 5, c'est un narrateur extra-diégétique qui prend en charge la narration. Cependant, celle-ci est interrompue parfois d'une manière assez subtile par des monologues intérieurs incrustés dans la narration, sans aucune ponctuation qui nous aiderait à les distinguer; encore une fois Farida est vue, racontée, et dite par quelqu'un d'autre qu'elle :

Farida la chasse du bout du doigt. La mouche revient. Dans la salle de bain, à côté, il y a des heurts de cuivre sur la porcelaine. Le vieux fait ses ablutions, mais pourquoi à cette heure-là. [...] Il faut qu'elle se concentre. Elle chasse de nouveau la mouche. En finir avec ces examens, sortir de cette maison ! [...] Il est venu la demander en mariage. Ils se marieront, fin juin ou début juillet. Et s'ils avaient refusé ? (pp.41-42)

Ces exemples confirment les différentes luttes que mènent les personnages de Hawa Djabali afin d'acquérir une identité unie.

6/ Flash-back / "flux de conscience" / Monologue ou le "Il" déconjugué

Le chapitre 15 est un mélange séduisant de rétrospectives sur la naissance du narrateur masculin et ses relations entre son père et sa mère. Des réminiscences plus proches concernent son divorce. Je les qualifierais de monologue, de scènes imaginaires, le tout entrecoupé d'interventions directes du narrateur dans le présent immédiat de la narration.

Au début, comme je l'avais suggéré précédemment, il subsiste un conflit entre le "je" et le "il", mais très vite, le "je" prédomine le "il", et tout le reste du chapitre se présente sous forme de monologue, donc pris en charge par

un "je". Ainsi, le premier monologue est interrompu par la réplique du "je" à un chauffeur :

Je lui reproche d'être ce que je savais qu'elle était.
L'amour est condamné. Comme tous les arts.
Mais! Il va m'accrocher ce ! Tu as raison le code de la route n'est pas sacré et les dieux aveuglent ceux qu'ils veulent perdre !
Comme tous les arts. (p.93)

Le "il", qui accepte les humiliations, qui se soumet, revient pour un instant, mais dans un sursaut, telle une réponse à cette intrusion du "il", le "je", rejaillit, et réduit au silence ce "il", par :

Il prendra bien l'habitude des divorces, pas de liens entre musique et révolution, entre accouchement et politique; ségrégation, ségrégation, pas de liens nulle part, désespérément.
" Le plus important c'est de ..."
Oui.
C'est de cela que **je** divorce (p.94)

Perdu encore dans ses réflexions, le narrateur est de nouveau interrompu par un chauffeur pressé (ou alors c'est lui qui oublie qu'il est au volant) :

Pas la peine de klaxonner, je ne vais pas m'attraper la banquette pour te faire plaisir, égocentrique ! Allez, voilà, passe, abruti !
Chien ! Je reviendrai chez Aïcha, c'est tranquille chez elle. (p.94)

Quand la narration reprend à propos de sa naissance, c'est le "il" humilié qui réapparaît, c'est la litanie du "il", le "je" raconte sa naissance en parlant de lui-même à la troisième personne, comme s'il reniait cet être né d'une humiliation, comme s'il ne se reconnaissait pas en lui. Après:

Un jour, il fait froid, l'ogre, encoléré (à propos de rien) jette la femme dehors après l'avoir battue; il neige. (p.97)

Le narrateur interrompt ce retour en arrière, pour dévoiler sa conversation avec son avocat (dont il n'a pas été question auparavant), puis il répète la même phrase :

" Un jour..... [...]"

Il parle de lui-même donc à la troisième personne, sa mère, elle, est "la femme" et le père, est "l'ogre". Et il continue ainsi:

A l'aube les femmes de la famille les découvrent, sa mère et lui, vivants sous les fagots et sous la neige, tous colorés de sang. (p.95)

Là, le flash-back, est de nouveau interrompu par une réflexion sur le mariage, et comme auparavant, comme s'il avait été en fait interrompu dans son flash-back, le "il" reprend la narration à propos de sa naissance, en commençant par :

A l'aube... [...]

Même procédé lu avant dans le récit:

Sa mère victime passe aux yeux des gens pour une sainte femme (p.96).

La phrase est répétée plus tard après une interruption à propos du sens stérile du mot mariage. Un autre membre de phrase se répète

Le vieux achète de l'or à la vieille qui ne sort jamais et n'ose pas le porter (p.97).

Phrase reprise après un monologue au sujet de l'endroit où il va dormir:

Elle ne comprend pas pourquoi il n'assume pas son rôle de confident, pourquoi il ne s'allie pas à elle aux dépens de l'ogre (p.97).

Il s'en suit un monologue, assumé par un "je"; Ce monologue est à son tour interrompu par la répétition de la même phrase, suivie d'un flash-back à la troisième personne, soit ce "il" déconjugué.

A la fin de ce flash-back, le narrateur intervient une nouvelle fois pour se plaindre du soleil qui l'aveugle :

J'ai les yeux fatigués, quelle idée de rouler le matin face à l'est!
Tout ça pour être sûr de pouvoir la rencontrer pour lui dire que .
(p.98).

A l'idée d'annoncer sa volonté de divorcer, le narrateur en perd ses mots (il s'arrête au milieu de sa phrase, mais nous avons déjà débattu de ce sujet), et il commence à rêver, à imaginer ce que serait la réaction de Farida, il s'élanche donc dans une narration imaginaire, et il ne revient à la réalité que secoué par le coup de frein qu'il vient de donner :

" Ha-a-a ma pauvre femme, je l'ai tuée! "
Le rideau tombera.
Je viens de freiner sans aucune raison. (p.98)

Le récit connaît une écriture éclatée, le narrateur nous tient en haleine, suspendus entre les monologues, les "je", les "il", les flash-back, et les brusques retours au présent. Le coup de frein qu'il vient de donner, nous l'avons ressenti tel un frein dans la narration, tant nous sommes entraînés dans ce méandre.

Les pensées s'entremêlent , "il" pense à Farida, revient à une sculpture de Aïcha, effectue un retour vers Farida, puis il commence de nouveau à revenir vers son père, sa conception, fantasme quelque peu sur la mort de Zaza la prostituée. Le passage, ici, d'un niveau à un autre s'est effectué grâce à un système d'aiguillage. En effet le narrateur dit que les gens sont choqués à cause de la sculpture d'Aïcha. Il rappelle que lui aussi, à cause de Farida et de lui-même, a été choqué. Le fait de dire: "moi et Farida", l'a fait penser à ce que le "moi" et "Farida" ont fait ensemble : un enfant . Et le fait de penser à son enfant l'a renvoyé de nouveau à sa propre enfance :

Les gens rentrent les épaules devant les sculptures peintes de Aïcha:

ils sont choqués.

Et moi aussi, à cause de moi et de Farida, j'ai été choqué.

Farida, moi : un enfant est né de notre mésentente.

Quelle nuit? Cet enfant que j'ai laissé échapper de moi, par soulagement obligatoire, sans regarder le visage de la femme qui le prenait pour le créer ; quand ? comment ?

Voici que je me pose, à son sujet, les questions que je me posais au mien:

A l'instant où mon père laissa s'échapper le jet glauque qui portait la moitié de moi, dans quelle position était-il?

Et ma mère ? (p.99)

La narration dans *Agave* est donc souvent un mélange, un collage de différentes techniques. Parfois même des passages nous rappellent des scènes surréalistes tant le narrateur veut empêcher le lecteur d'être victime de l'illusion réaliste et c'est ce qui donne au texte une vitalité et une originalité rarement comparable avec les autres textes féminins.

B/ La parole confisquée ou l'aphasie au féminin

Il a été question un peu plus haut de la schizo-aphasie⁹⁸ du personnage masculin. J'avais qualifié ce personnage créé par Hawa Djabali de schizo-aphasique, car à cause des troubles schizophréniques dont il souffre, il s'est trouvé dans l'incapacité d'achever ses mots ou ses idées. Farida, elle ne parle pas, presque jamais, pour elle c'est l'aphasie totale, ses propos, ses pensées sont perçus par le biais du "il" ou du "je". Ses propos sont toujours rapportés au style indirect :

Pourquoi me demande-t-elle si nous avons les mêmes idées ? (p.17)

Même son "non" aux avances du "il", qui est quand même le symbole de l'autonomie et de la liberté, est lui aussi dit, ou repris par le "il", ce n'est pas elle qui dit clairement "non" (par contre on verra plus tard qu'une fois la confiance en elle et en les autres acquise, là elle refusera un deuxième viol, elle dira clairement et distinctement "non") :

Je durcis un peu trop sur son ventre, son regard raidit en conséquence : non ? Non. Bon. (p23)

Le fait que Farida, soit "dite", racontée" par un "je" ou un "il" masculin (du moins au début du récit), m'interpelle et me fait penser au personnage de Kateb Yacine, Nedjma⁹⁹, qui est elle aussi, perçue, vue, exclusivement par les personnages masculins du roman, symbole du silence de la femme

⁹⁸ Concept défini dans la partie A/2.

⁹⁹ Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.

algérienne, au nom de laquelle les hommes se sont toujours chargés de parler.

La discorde du couple est due, on le voit dès le début du chapitre 3, au manque de communication entre le couple, mais surtout au silence de Farida, silence perceptible, car elle ne prend à aucun moment la parole:

Comme dans son cabinet médical, Farida parle le moins possible, c'est pour cela que tout le monde (le monde masculin, s'entend) dit du bien d'elle.(p.29)

Farida symbolise la femme algérienne idéale dans l'imaginaire masculin: belle, soumise, stoïque et silencieuse. C'est toujours le "je" masculin qui parle pour elle, pense même pour elle, rapporte ses dires :

Se fiancer en mai pour se marier en juin ? Les robes évidemment, on ne porte pas les mêmes robes aux fiançailles et au mariage, et puis ? Le protocole de ce petit monde fermé, et puis ? Sa maman et ma tante (pp. 29-30).

Il n'y a que la version du "il" qui est rapportée, les propos de Farida rapportés au style indirect, faussent son image:

Mais non ! Je ne veux pas tout bâcler, mais si ! C'est très important, mais oui !
Elle me fatigue. Farida ne veut plus sortir avec moi tant qu'une cérémonie officielle ne nous a pas liés. (p.30)

Le "il" habitué à rapporter ses faits et gestes, rapporte maintenant ses pensées:

A quoi je pense ? Je pense entre parenthèses.
Tu penses à ta mère. (p.31)

Farida ne parle que dans la douleur. Au moment d'enfanter dans la douleur, elle parle avec de vrais mots, entre deux contractions, elle expose et explose sa douleur et sa souffrance, non pas celle de l'enfantement, mais celle de pouvoir enfin dire et se dire. Écrire et enfanter sont deux actes indissociables, ils sont le désir de toute femme. Le livre, comme l'enfant sont portés dans leurs flancs, et tous deux voient le jour dans la douleur.

1/ La naissance du "je" féminin ou le pouvoir de dire "je"

Brimée par le Surmoi de la société et de sa famille, ombre d'elle-même, entité floue liquéfiée, ce n'est qu'au moment d'enfanter que Farida parle enfin, elle "parle de vrais mots" dit le narrateur(p.58). Chaque acte se fait dans la douleur pour la femme, la joie de donner la vie, la parole, l'écriture, comme si elle devait payer chaque part de plaisir, chaque moment de bonheur.

Au chapitre 18, il est écrit que Farida arrive enfin à se rendre compte qu'elle s'est laissée écraser par les privilèges de son clan. En l'absence de "l'homme", elle arrive enfin à dire "je", elle arrive enfin à se sentir partie intégrale de ce "elles":

Farida a l'air de lui répondre, à lui l'homme, qui disait plus haut, qu' "elle n'a pas de voix, Farida , dans mon chapitre." (p.102), que maintenant, elle a décidé de lui "gâcher son histoire, de cracher sur les mots "(p.110) de rentrer dans "son histoire".(p.110)

C'est la naissance de l'Agave, Agave qui ravit les mots et la parole, qui vole le stylo à celui qui l'avait jusque là dite, pour enfin dire "je":

Il me raconte et se bat avec le reflet de moi-même ! Il oublie sa violence, son mutisme, son instabilité et remâche ma "frigidité" ! (...)

Moi, tout à coup, je suis rentrée dans mon histoire, sans que rien ne puisse avertir que j'allais ravir ma propre présence ! (p.110)

En "rentrant dans son histoire", Farida a ravi sa propre présence et a fait la découverte de son moi profond qui lui a ouvert les yeux sur l'existence d'autres pronoms féminins le "elle(s)", le "tu" ¹⁰⁰ :

"Semblables", à elles, comme à moi, il manque que le courage puisse devenir colère agissante, colère violente et continue! A elles, comme à moi, il manque de pouvoir dire "je" de pouvoir arracher la parole, un chapitre à l'histoire! Elles ont la patience, lourde, autour du cou! Elles se laissent être dites, êtres racontées, analysées et décriées, et je souffre de leurs humiliations consenties en silencieuses parce que je suis d'elles. (p.110)

Mais qu'en-est-il avec ce premier "je" féminin ? Est-il disloqué comme l'autre "je" en "elle" ? Non car dès que ce "je" a vu le jour, il s'est défini par rapport aux "elles", il a su qu'il faisait partie de toutes ces "elles", qu'elles soient coupables ou complices silencieuses.

Mais ce "je", est un "je" blessé aussi, car dès les premiers balbutiements, il est conscient que son instruction, son statut sont le revers de la victoire, qu'ils ne font que l'enfoncer dans une solitude grandissante. Jamais ce "je" féminin ne pourra trouver le bonheur et l'équilibre désiré, car l'école, le français, ont dressé un écart entre elle et les autres "elles", pour qui le

¹⁰⁰ Le pronom "tu" peut prendre la marque du féminin dans la langue arabe. Nous verrons dans le chapitre réservé à Assia Djebar l'importance des pronoms. Mais ici, déjà les pronoms ont leur importance, comme nous l'avons vu avec le "il", le "tu" et le "elles".

bonheur se résume à des bijoux ou à des toilettes aux couleurs chatoyantes¹⁰¹.

C'est exactement la même perspective et le même déchirement que nous retrouvons chez toutes les autres femmes écrivaines algériennes, déchirées, qu'elles le sont entre jouir des possibilités que l'instruction leur a offerte, et l'aspiration à un bonheur compatible avec leur société et leurs traditions.

C/ L'écriture, comme règlement de comptes

L'apparition du paysan au chapitre 1, avait fait ressurgir à la surface le souvenir du père, éloignant ainsi pour un moment les troubles du "je", et faisant rejaillir une envie de dire ce qu'il avait sur le coeur, d'où cette mise en scène du dialogue entre lui et le paysan, pour en arriver à extérioriser sa rancoeur (p.13).

La vue du paysan n'a pas déclenché immédiatement une narration sur le père. Le récit est d'abord passé par la construction imaginaire d'un dialogue, afin de permettre au "je" de répliquer et d'attaquer les points de vues du père. Il voulait en arriver là, puisqu'il dit peu après :

Je ne m'attendais pas à une brusque dévaluation des mots. (p.13)

Avec l'expression "je ne m'attendais pas", le lecteur conclut, qu'il s'attendait à autre chose, ou à rien du tout ! Et donc ces propos ont échappé au "je", ont

¹⁰¹ La narratrice devient folle de rage quand elle se rappelle l'image de cette femme.

échappé à son contrôle, mais aussi peut-être ont-ils échappé au contrôle du narrateur, voulant régler ses comptes avec le père.

a) Le père

Que le personnage masculin d'un roman maghrébin ait un conflit avec son père, son géniteur, ceci n'a rien d'exceptionnel. Donc dès le début, les grands mots sont "lancés", le père est "l'ogre", "le féodal", "le rapace". Nous remarquons aussi que le personnage masculin est obsédé par le sang (Chapitre 12, p.75). En effet, le personnage se rend à l'abattoir et s'imprègne de l'odeur du sang. Après la fin de sa visite, le "je" arrive à vaincre momentanément le "il" et "il" décide enfin de divorcer. A mesure que le récit avance, les liens entre l'odeur du sang et le père se précisent: Le père a renvoyé la mère par une nuit d'hiver, et elle a mis au monde son fils dans une grange gelée. Et pour sauver le petit, elle a égorgé elle-même un mouton, et ce sont les entrailles palpitantes du mouton sacrifié qui ont remplacé la chaleur du père.

Cette image de la mère qui égorge un mouton pour sauver son fils, renvoie à une symbolique monumentale chez les musulmans. D'abord l'acte du sacrifice est exclusivement masculin, c'est l'homme doté de mains pures qui a le privilège de faire un sacrifice à son Dieu. Encore une fois, Hawa Djabali invertit les rôles, et dote les femmes d'un pouvoir qu'elles ne possèdent pas¹⁰². L'image du sacrifice chez le musulman renvoie sans aucun doute au seul et unique sacrifice musulman, celui d'Abraham. Et là aussi Hawa Djabali renvoie le lecteur implicitement à la relecture du sacrifice

¹⁰² Dans l' Islam, seuls les hommes ont le droit d'égorger ou de sacrifier les animaux.

d'Abraham, ici c'est le père qui "tue" le fils, et c'est la mère qui sacrifie un mouton pour sauver ce dernier de la mort dictée par le père.

Le narrateur est bel et bien "dépaternalisé", bien au-delà du sacrifice intentionnel qu'Abraham consentait à faire¹⁰³.

Parfois le narrateur, fait remonter la date de la haine du père jusqu'à avant sa naissance même, c'est-à-dire à la conception, il est le fruit d'un rapt, d'un viol légal, conçu sans amour et sans désir:

A l'instant où mon père laisse s'échapper le jet glauque qui portait la moitié de moi, dans quelle position était-il?

Et ma mère? (p.99)

[...] et Lui, qui n'accepte pas d'être sorti d'un vagin brutalisé et méprisé...(p.121).

Le conflit père/fils est donc dû non seulement au traumatisme de la naissance, mais aussi au choc de la conception. Le fait d'avoir été conçu sans amour et sans désir, préoccupe souvent les narratrices et les pousse à se poser des questions sur leur propre existence (la narratrice de *La voyageuse interdite*, se voyait elle aussi conçue sur le sol d'un carrelage de cuisine, entre deux tâches ménagères de la mère).

b) La mère

Le texte de Hawa Djabali, comme beaucoup d'autres textes féminins, constitue aussi un véritable «déballage» de la rancœur éprouvée pour le

¹⁰³ C. Monteserrat-Cals, "Question du schéma Oedipien dans le roman maghrébin" in *Études littéraires maghrébines* n 1, Paris, L'Harmattan, 1991.

silence de la mère, pour sa soumission, bref, pour ce qui est aux yeux de ces écrivaines une complicité et une trahison. Comme dans les textes de Nina Bouraoui, de Nadia Ghalem, ou des écrivaines issues de la deuxième génération de l'immigration, ce regard sur la mère est une douloureuse introspection, car elles sont torturées entre la mauvaise posture de la mère, victime de la même oppression et de la même soumission qu'elles, et cependant complices silencieuses de leur asservissement.

Hawa Djabali, en optant pour la bisexualité de l'écriture, a eu le privilège de mettre en scène deux mères face à leurs enfants:

- Farida: personnage féminin central, n'échappe pas au schéma traditionnel: sa mère est totalement absente de la vie, elle est une ombre silencieuse et soumise, qui ne possède aucun moyen de communication avec ses enfants. Elle est à la fois victime et complice du bourreau, elle est la gardienne des traditions, quitte à ce que ces traditions soient un asservissement et une exploitation pour elle, comme pour ses filles:

Il y a ma mère. Longtemps, j'ai pensé qu'elle n'y était pour rien. Ce qu'il y a de terrible, c'est que tout est tellement normal, égal, naturel dans notre vie qu'il semble insensé de s'en prendre à l'amour maternel! Je ne pouvais avoir la permission de faire l'amour et de couper mes cheveux qu'en me mariant. [...] Je crois qu'elle a passé toute sa vie à l'ombre de sa belle-mère, ma grand-mère paternelle est très autoritaire et ne veut pas mourir.(p.118)

- Chez le personnage masculin, le schéma traditionnel auquel nous ont habitué les écrivains maghrébins, c'est-à-dire un complexe oedipien¹⁰⁴ chez

¹⁰⁴ Voir à ce propos le nombre de travaux qui ont été effectués sur ce sujet, surtout dans les années 80, et concernant spécialement des auteurs comme Tahar Benjelloun, Rachid Boudjedra, ou Driss Chraïbi.

le fils, doublé par une haine profonde du père, et une adoration presque profane de la mère, ce schéma est ici carrément remis en question et démolé. En effet même le personnage masculin ici en veut à sa mère de s'être laissée humilié de la sorte. Bien sûr, le personnage tente de mettre l'accent sur la souffrance de la mère, mais on n'y relève aucune compassion:

J'ai dû haïr mon père[...] plus tard j'ai haï ma mère. (p.37).

ou encore:

Ma mère ne saura pas que je veux me marier, ma mère ne mérite pas de savoir que j'ai des ennuis... Ma mère n'aura pas le droit au you-you du coup de tromblon, à la sueur ni à l'excitation de la "fête"; ma mère est punie de m'avoir enfanté.(p.35).

Hawa Djabali va plus loin avec son personnage, en effet celui-ci tue "symboliquement" sa mère, il tue celle qui lui a donné naissance dans l'humiliation et la souffrance. Le personnage a dit à tout le monde que sa mère était morte; par ce fait, le "il" veut tuer le souvenir de sa conception, de sa naissance, et pour cette raison, il a virtuellement tué sa mère pour la punir de l'avoir enfanté, pour la punir de l'avoir jeté dans la gueule de l'ogre.

Quand le "je" retrouve à la fin son unité, la première chose qu'il fait, c'est d'avouer à Farida qu'il a une mère. Rédemption pour un parricide doublement symbolique, le fils ne tuant pas le père, pour s'approprié la mère; mais il tue la mère pour tuer tous les souvenirs qui lui rappellent son humiliation.

Quelles sont les raisons qui ont poussé Hawa Djabali à complètement et délibérément inverser le schéma relationnel mère/fils de la littérature maghrébine? Certes, Hawa Djabali dans *Agave*, s'intéresse au couple lui-même et aux interactions homme/femme qui le régissent, beaucoup plus qu'à la femme seule en tant qu'entité à part, pour ne pas dire "spécimen" auquel renvoient certaines lois algériennes et certains comportements de la société masculine¹⁰⁵. Mais ceci ne saurait expliquer une telle perversité de l'écriture et de la thématique. Il me semble que ce "je" masculin déconjugué en "il", vit aussi une lutte entre sa féminité refoulée et sa masculinité qu'il lui faut afficher et assumer aux yeux de la société. Il le dit lui-même:

Qui m'expliquera ce que c'est d'aimer, si ce n'est mon propre reflet féminin que je poursuis en elle, si j'implore mon double, ma féminité interdite, ma douleur ou ma soif de me lier? Humilié, je me renvoie au passé (p.35).

Chez les êtres équilibrés mentalement (masculins ou féminins) cette tension s'auto-régularise très tôt. Par contre, cette lutte persiste chez des êtres assez fragiles ou qui ont des conflits avec les images paternelles¹⁰⁶, comme c'est le cas pour les deux personnages de *Agave*.

En ce qui concerne le personnage masculin, sa personnalité est totalement éclatée, entre un "je" et un "il". À ce sujet, nous avons parlé plus haut des répercussions d'un tel conflit sur l'écriture qui est devenue elle aussi une écriture schizophrénique. L'écartèlement du "je" entre son côté féminin et masculin influence aussi l'écriture, et la rend doublement bisexuée. Si le

¹⁰⁵ Consulter à ce propos les ouvrages concernant la femme algérienne et particulièrement l'ouvrage de Said Saidi: *La loi et la femme algérienne*, Casablanca, édition Le Fennec, 1986, et celui de l'Algérienne Souad Khodja, *A comme Algériennes*, Alger, ENAL, 1991.

¹⁰⁶ Jung, op cit.

personnage masculin admet l'existence d'une moitié féminine en lui, c'est parce qu'il rejette le côté masculin qui lui rappelle certainement son "ogre" de père. En l'absence d'identification paternelle, le fils a le choix douloureux entre la féminité, l'homosexualité ou l'asexualité, et le seul moyen d'y échapper, c'est comme le souligne Jany Le Bacon¹⁰⁷ : "une sexualisation de l'écriture" qui traduit une revendication phallique et constitue autant une demande d'amour, qu'un moyen d'affirmer une identité sexuelle et une unité entre les différents pronoms personnels ("je" féminin, "il", "je" masculin).

Parallèlement à cela, n'oublions pas que Hawa Djabali a certes imaginé un "je" masculin pour écrire *Agave*, mais ce n'était pas un renoncement total à son sexe, car il me semble que ce "je" féminin qui veut ressurgir peut être aussi le "je" féminin de l'auteur qui veut marquer son espace et laisser ses traces implicitement.

Toute cette complexité a doté le texte de Hawa Djabali d'une richesse qui appelle à des lectures plurielles et multiples; car en fin de compte ce "je" narrateur masculin qui écrit, est loin d'être seulement un "je" masculin, il est au contraire un "je" masculin déconjugué, il est un "je" écartelé entre sa moitié féminine et sa moitié masculine, mais il est aussi le reflet du tiraillement entre le "je" masculin outil d'écriture et le "je" féminin de l'auteur écrivant.

L'originalité du texte de Hawa Djabali émane de toutes les tournures et des techniques utilisées afin que le «je narratif masculin» acquiert une identité unie, mais aussi de la naissance du «je féminin» que le lecteur supposait

¹⁰⁷ Jany Le Bacon, "La crise narcissique dans *L'escargot entêté* et *La pluie*" in *Études littéraires maghrébines* n 1, Paris, L'Harmattan, 1991.

inexistant. L'apparition du «je féminin» est dédoublée par la naissance d'un «nous féminin» implicite symbolisant la solidarité féminine. *Agave*, n'est pas seulement le récit (une histoire) raconté par «un homme» mais écrit par une femme (cas typique de la bisexualité de l'écriture); *Agave* est le lieu de trois luttes entre l'animus et l'anima: le narrateur je masculin, le personnage féminin et l'auteur elle-même. Ces différentes luttes n'ont pas été des thèmes du livre, mais c'est l'écriture-même qui a mis à jour ces problèmes identitaires et psychanalytiques. En effet ces troubles de la personnalité ont métamorphosé l'écriture qui se trouvera à son tour contaminée par des troubles «schizophréniques», puis par des silences de l'écriture que j'ai qualifiés d'aphasiques.

Le texte de *Agave* réunit trois grandes composantes qui font de lui un texte incontournable de la parole féminine algérienne:

- Le récit en lui-même est original.

Les techniques narratives le sont encore plus, prouvant que l'écriture féminine algérienne est capable de suivre le courant de la modernité.

L'écrivaine a aussi innové dans l'écriture bisexuelle qu'elle a choisie dans ce texte-ci, car comme nous allons le voir dans le chapitre II de cette partie avec l'expérience inverse - soit un écrivain masculin algérien «féminisant» son écriture - le processus et les méthodes sont totalement différents.

**CHAPITRE II: FEMINISATION ET BISEXUALITE DE L'ECRITURE:
LA PLUIE OU "LES NUITS D'UNE FEMME INSOMNIAQUE".**

Après *Le démantèlement*, paru en 1982 et *La macération*, paru en 1984, *La pluie*¹⁰⁸ est le troisième livre de Boudjedra écrit en langue arabe sur les cinq au total. Le texte de *La pluie* se remarque par rapport aux autres textes boudjedriens par son écriture différente, ses phrases courtes, minimales, ses phrases "adjectivales", son style haché et concis. Cette rupture dans l'écriture ne correspond pas seulement à un changement de l'utilisation de la langue, même si l'utilisation des phrases "adjectivales" est plus normale et plus répandue en langue arabe qu'en langue française, elle correspond plus à une volonté de l'auteur de métamorphoser son écriture dès l'instant où il a renoncé à son identité masculine pour opter pour un "je" féminin. Et c'est cette bisexualisation de l'écriture qui m'a incité à choisir le cas de l'écriture de *La pluie* et de la comparer avec les écritures féminines, car l'écriture boudjedrienne dans *La pluie* reflète puissamment les caractéristiques d'une nouvelle écriture "à la manière féminine" et cette

¹⁰⁸ Rachid Boudjedra, *La pluie*, Paris, Denoël, 1987.

écriture androgyne¹⁰⁹ s'est faite plus féminine que d'autres écritures émanant d'écrivains femmes. Et de ce fait, il me semble que l'insertion dans mon corpus des textes de Rachid Boudjedra peut ne pas être complètement en contradiction avec le titre d' "écritures féminines".

Mon choix s'est aussi porté sur Rachid Boudjedra car il est le seul écrivain algérien à ma connaissance qui se soit aventuré dans ce genre d'expérience et le résultat a dépassé les espoirs escomptés; Rachid Boudjedra n'a pas écrit comme une femme, il n'a pas essayé de peindre des femmes algériennes comme l'a fait Delacroix¹¹⁰ ou Picasso¹¹¹, il a fait plus que cela, il a traversé les murs qui le séparaient de l'espace féminin, son écriture s'est mue en une écriture féminine s'appropriant de la sorte les souffrances et la névrose du personnage féminin.

Il est important de souligner l'absence d'histoires d'amour impliquant les femmes algériennes dans tous les textes algériens écrits par les hommes ¹¹², et spécialement peut-être les textes écrits entre les années cinquante et les années quatre-vingt dix. Les histoires d'amour sont toujours vécues entre Algériens et étrangères¹¹³. La femme algérienne y est donc absente, la seule

¹⁰⁹ Je définirai cette notion d'androgynie dans la section 4.

¹¹⁰ Tableau de Delacroix intitulé "Femmes d'Alger dans leur appartement" et illustration du recueil de nouvelles d'Assia Djebar qui porte le même nom.

¹¹¹ Tableau de Picasso intitulé "Femmes d'Alger" et qui illustre la couverture du livre *La pluie* dans l'édition Denoël.

¹¹² On peut certes relever quelques exceptions, comme par exemple *Nedjma*, de Kateb Yacine, le dernier roman de Mimouni *La malédiction* et aussi le dernier roman de Boudjedra *Timimoun*. Mais toutes ces exceptions restent discutables: L'amour pour Nedjma est resté un amour aussi symbolique que platonique. Et l'attirance du narrateur de *Timimoun* pour Sarah s'avère une tendance homosexuelle.

¹¹³ Voir à ce sujet le livre de: Jean Déjeux, *Image de l'étrangère - unions mixtes franco-maghrébines*, Paris, La Boîte à Documents, 1989.

femme puissamment présente dans ces textes, la seule femme dont les souffrances et les humiliations étaient décrites, est bien sûr la mère.

Il incombait donc aux femmes de parler de leur corps, de leur intimité, de leur lutte sans jamais compter sur l'homme, de prouver qu'elles aussi sont capables d'aimer et d'être aimées au même titre que les femmes étrangères; et c'est dans cette perspective que le texte de *La pluie* paraît: Rachid Boudjedra fait plus que rendre hommage à l'Algérienne, il fait plus qu'effacer cet inacceptable oubli, il a décidé de "se faire femme" pour mieux sentir les affres de la douleur.

En se glissant dans la parole d'une femme, en l'occurrence la narratrice de *La pluie*, Rachid Boudjedra a réussi à vivre, à sentir, à percevoir comme elle. Et c'est pour cette raison que je compare souvent le texte de *La pluie* aux autres textes féminins (*Agave, Les jardins de cristal, La Villa Désir, La nuit bleue, La voyeuse interdite* etc...) car on trouve dans l'écriture boudjedrienne de *La pluie* une mine inépuisable de ressemblances et de similitudes avec les autres écrits féminins, c'est du moins ce que je vais tâcher d'exposer et de prouver.

Au niveau événementiel du roman, une jeune médecin se débat chaque nuit contre l'envie de se suicider. Chaque soir, elle se met à sa table de travail et essaye de se trouver des raisons de passer ou de ne pas passer à l'acte fatal. Durant six nuits, elle va reproduire ses maux par des mots dans l'espoir d'expulser sa névrose. En effet sa névrose repose essentiellement sur son refus de sa féminité et ce depuis le jour où elle a reçu une gifle de la part de son frère, le jour où elle a eu ses premières règles. Parallèlement à cet événement traumatisant, la narratrice décrit son mal de vivre au quotidien en tant que médecin femme subissant la pression étouffante de la société

qui lui rappelle au quotidien sa condition de "femelle au sexe qui ne sert plus seulement qu'à pisser". Dans cette société qu'elle vomit, la narratrice est poussée à l'extrême par un membre à part entière de cette société: son amant qui lui fait encore plus haïr sa féminité. En effet celui-ci, à l'image du mâle algérien, reproche à la narratrice d'avoir osé transgresser les interdits de la sexualité, de coucher avec lui avant le mariage, lui qui avait tout fait auparavant pour obtenir cette faveur. Le texte est donc un regard, une forme d'introspection sans complaisance de la narratrice sur son corps, sa féminité, sa sexualité, mais aussi sur la société sclérosée rétrograde et "machiste" qui l'entoure et l'étouffe.

Le texte de *La pluie* est en rupture avec les autres textes boudjedriens auxquels le lecteur était habitué, à savoir l'écriture en spirale, les phrases longues à couper le souffle, les interminables parenthèses.

Le texte assez court (150 pages) est divisé en six nuits (première nuit, deuxième nuit etc..) sans titre ni date. On peut dire néanmoins que d'après les détails donnés par Rachid Boudjedra, l'histoire se déroule dans l'Algérie contemporaine (les années 80-85).

Le chiffre sept étant un chiffre clé que ce soit dans le domaine du religieux (sept cieux, sept portes , sept pêchés etc..) ou dans celui du sacré (sept vies, sept secrets etc.), il me semble que Rachid Boudjedra a intentionnellement refusé d'inscrire une septième nuit, car cela aurait eu une trop forte connotation religieuse, sacrée ou traditionnelle¹¹⁴.

¹¹⁴ L'expression «sept jours et sept nuits» renvoyant à la magnificence d'une fête ou d'un événement que ce soit dans le langage utilisé dans les contes ou dans la pratique quotidienne de la langue au Maghreb.

La description des nuits est à peu près égale à l'exception de la dernière et de la quatrième nuit, mais bien sûr c'est la sixième nuit qui rompt le plus avec la structure du journal et la composition des nuits: la première compte 32 pages, la deuxième 30 pages, la troisième 39 pages, la quatrième 21 pages, la cinquième 28 pages, et la sixième 2 pages.

1/ Une écriture labyrinthique

La narratrice de *La pluie* confinée dans un espace clos, étouffant, qui lui renvoie continuellement l'image de son impuissance et du pourrissement de son univers, commence à faire un transfert vis-à-vis d'un autre "personnage" féminin: sa souris Jasmin. La narratrice comme sa souris femelle, est "dans" un labyrinthe, spatial et mental, ses idées, son écriture évoluent selon une architecture labyrinthique. Toutes deux pratiquent l'arpentage instinctif:

Cependant il [l'archiviste] s'intéressait surtout à l'instinct de l'arpentage chez les souris. (p.99)

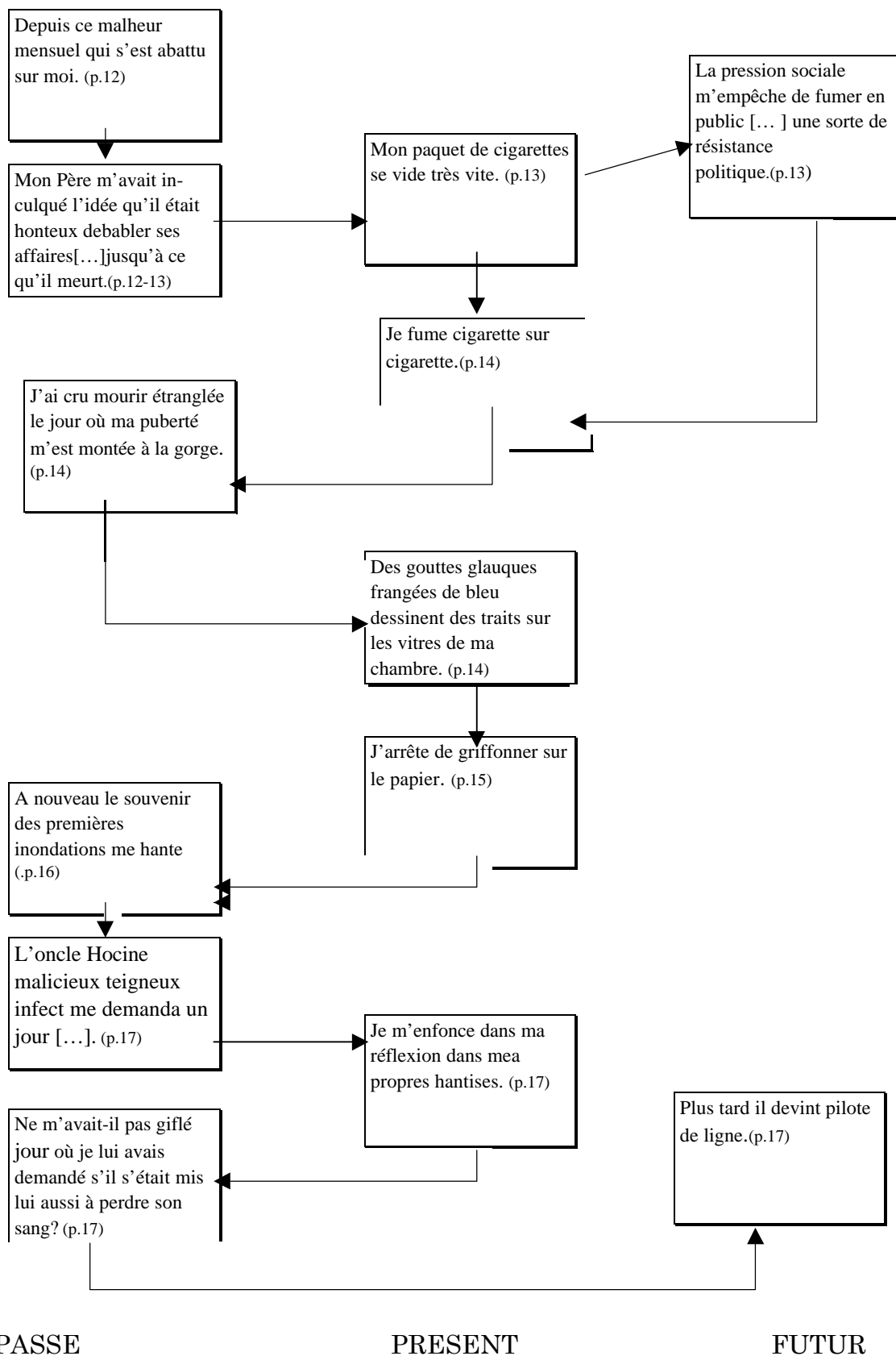
En effet, l'écriture étant la seule arme dont dispose la narratrice pour briser les murs de sa prison mentale, cette écriture est devenue une écriture dédaléenne, une écriture labyrinthique (comme le labyrinthe où se débat Jasmin). La narratrice est "sous influence" (p.99) de l'archiviste, de la souris, et de son état psychologique. Donc, elle est plus à l'aise dans un espace qui lui ressemble et dans lequel elle peut retrouver ses repères, que dans un monde qui lui envoie une image rectiligne:

Les labyrinthes parallèles se criblent gonflent se convergent en un glaciais de lignes contradictoires emmêlées enchevêtrées. La nature a horreur de la ligne droite. Elle l'ignore.(p.16)

Le labyrinthe ayant ses impasses, ses culs-de sac, l'écriture va devenir elle aussi un va-et-vient parsemé d'impasses, impasses qui se manifestent à l'écrit par l'impuissance de la narratrice de dire/ d'écrire certains mots ou certaines idées. Le point qui termine la phrase non achevée représente la fin de l'impasse contre laquelle bute la souris Jasmin. Le fait de buter sur des culs-de sac, oblige la souris à revenir sur ses pas, à emprunter des détours, à faire des aller-retour. On retrouve aussi cette déambulation ou plus exactement ce vacillement dans l'écriture de la narratrice, vacillement qui se manifeste par des progressions dans la narration, des retours en arrière, de légères avancées, puis de nouveau de longs retours, et ces progressions et retours sont arrêtés par les brusques silences de la narratrice:

J'avais élevé cette souris depuis longtemps et je lui avais fabriqué moi-même un labyrinthe très complexe. A mon image. Plein d'obstacles et de détours. [...] Je passais des journées entières à regarder l'animal en train de découvrir cet espace compliqué avec une intelligence étonnante. Il l'organisait. Le structurait. Finissait par le maîtriser d'une façon efficace. Je restais des heures durant devant la cage. Perplexe. Fascinée. Éblouie. A regarder Jasmin se débrouiller dans cet enchevêtrement de dédales de tournants et de pistes [...] vous savez la fonction première de la souris c'est l'arpentage par instinct elle est plus habile que l'homme dans cet art du labyrinthe elle a une vue instantanée et globale de l'espace compliquée et comme un espace vital en plus elle ne l'oublie jamais remise dans un labyrinthe qu'elle a quitté depuis un an elle retrouve son chemin sans hésiter ni se tromper [...] (p.108)

Si nous voulons schématiser ce qui vient d'être dit à partir d'exemples pris entre les pages 12 et 17, nous obtiendrons à peu près ce qui suit:



Nous le voyons bien, la narratrice revient continuellement au souvenir de la gifle du frère (passé), qu'elle s'arrête pour décrire ce qu'elle voit de la fenêtre ou pour commenter des gestes qu'elle fait simultanément à l'acte d'écriture (présent) pour exprimer ses sentiments vis-à-vis de la société. Et parfois, la narratrice de Rachid Boudjedra fait soit des prolepses, soit des commentaires généraux sur la société qui ne peuvent pas être classés parmi les souvenirs.

a) Les ratures de l'inconscient ou l'aphasie de l'écriture (intervention de la lecture-réécriture)

Une fois devant les mots et les lettres, la narratrice de *La pluie*, se trouve incapable d'écrire des mots que son inconscient refuse ou réfute. Au début les narratrices femmes croyaient que reproduire à l'écrit les mots, cela les tuerait, les défigurerait, les viderait de leur sens et de leur portée¹¹⁵. Ici, la narratrice inventée par Rachid Boudjedra fait l'expérience contraire, elle est confrontée à la puissance des mots et à celle de l'écriture, les mots sont pensés, et si elle n'a pas le pouvoir de les rayer de son esprit, elle peut néanmoins refuser de les calligraphier. Les mots qu'elle a en abhorration ne peuvent pas dépasser ses pensées, ils sont censurés par son inconscient. C'est l'aphasie au stade de l'écriture (nous retrouvons ce procédé identique chez Hawa Djabali dans *Agave*): et ce qui vient d'être écrit corrobore parfaitement ce qui a été annoncé dans la partie "écriture labyrinthique",

¹¹⁵ Problématique que nous retrouvons surtout chez Assia Djebar dans *L'amour la fantasia*

car tandis que la narratrice déambule dans les couloirs labyrinthiques de sa mémoire et de son inconscient, la voilà qui dit soudain:

Il m'avait donc giflé le jour de mes premières. Ici mot raturé. Rayé.
Nul (p.19)

Ou encore:

Lorsqu'il se mit à me faire la cour je voulus lui parler de mon frère aîné. Du jour où . (p.28)

Je jette un regard triste sur ma vie passée. Échouée. Évincée. Les images de l'enfance et des premières . (p.31)

La narratrice boudjedrienne ne veut pas évoquer non plus l'acte sexuel:

Mon premier amant disant ou plutôt baragouinant juste après la première fois ce n'est pas honnête de faire ça avant le mariage et moi disant ah bon parce que c'est moi qui l'ai voulu qui t'ai couru après tu as assez tiré la langue pendant des mois assez supplié et maintenant voilà que ce n'est pas honnête de . (p.104)

En refusant d'écrire les mots qui lui rappellent les causes de sa névrose, la narratrice refuse un peu me semble-t-il sa féminité. Elle n'a pas refoulé sa féminité physiquement (en se travestissant par exemple) elle l'a refusée en refusant d'écrire les mots qui la symbolisent comme les mots menstrues, règles, coucher avec quelqu'un etc...

On comprend alors la narratrice qui dit au début du texte qu'elle veut remplir les trous, les béances; dans sa tête, comme dans sa façon d'écrire, ce sont ces vides-là qu'elle tente de remplir, de combler. Comme l'a fait

remarquer Hafid Ghafaiti¹¹⁶, l'écriture est pour la narratrice le moyen de se guérir. En exprimant sa volonté de remplir les trous et les vides, de mots, la narratrice exprime le désir violent de pouvoir enfin nommer les "maux" par les "mots" et d'assumer enfin une identité écartelée.

Un autre point important est à signaler, c'est le fait que la narratrice n'est pas seulement dans une situation de narration, elle est aussi dans une situation de lecture; elle lit un journal qu'elle a écrit durant plusieurs années, un journal où elle a consigné ses sentiments et ses révoltes à l'état brut (et abrupt), et là elle lit (relit) et réécrit:

Je relis la dernière phrase. La rature. La ligature. Je finis par la réécrire entièrement. (p.27)

Étant dans cette situation de lecture/écriture, la narratrice met en fait aussi le lecteur dans la même situation. Lui qui ne faisait que lire, lui qui n'était qu'un acteur passif, le voilà qui se met à écrire lui aussi, à combler les vides laissés par le texte, entrant en communion avec le texte et le destinataire du texte.

Ce refus de la parole peut être aussi expliqué par un cri, un cri si intense, si fort que les mots n'arrivent plus à le traduire, et je rejoindrai à ce niveau-là Pierre Van den Heuvel quand il écrit que le silence peut être aussi "effrayant" que le "cri"¹¹⁷, et "ce vide textuel" ce "blanc" signifie "autant ou plus que la parole actualisée".

¹¹⁶ Hafid, Ghafaiti, *Les femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996.

¹¹⁷ Pierre Van den Heuvel, *Parole Mot Silence, Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985, (pp.51-66).

Quant aux causes de ce silence ou de ces silences, pour l'auteur, cette "opération discursive consciente ou inconsciente" connaît à la base deux raisons:

- 1) Le refus qui se fonde sur une révolte verbale dirigée contre le discours social, soit contre l'interlocuteur dont le locuteur décline l'offre de communication.
- 2) L'impuissance verbale: qui est un aveu de la plus haute importance, d'une extrême gravité, un acte de non-parole, de non-mot.

Le refus de dire chez la narratrice de *La pluie*, est donc à la fois une révolte verbale dirigée contre le discours social oppressant, un refus d'utiliser les mêmes codes de communication et les mêmes signes appartenant à un système qu'elle rejette et qu'elle remet en question, et aussi une tentation de la narratrice d'échapper à sa névrose en tentant de rayer de son vocabulaire écrit et inconscient les mots qui sont en rapport avec sa névrose.

2/ Écriture sensorielle

L'écriture de Rachid Boudjedra fait appel, me semble-t-il à tous les sens dont jouissent les êtres vivants, parfois même comme je tenterai de le montrer plus tard, à des sens que n'utilisent plus les humains. Allant dans ce sens, l'auteur de *La pluie* ne peut qu'être fidèle à Claude Simon qui expliquait que son écriture faisait appel à une architecture purement sensorielle¹¹⁸. En effet le texte de *La pluie* renvoie au lecteur l'odeur du renfermé et de l'humidité, et

¹¹⁸ Claude Simon dans une interview du *Monde*, 8 Octobre, 1960.

puis soudain le texte est entrecoupé de couleurs , de sons, et de parfums odorants qui rappellent l'enfance.

Ces observations me font dire que dans le texte de *La pluie*, coexistent trois formes d'écriture sensorielles: l'une olfactive, l'une visuellement tournée vers les couleurs et l'une auditive¹¹⁹ .

Il a été assez difficile de diviser les différentes parties qui concernent l'écriture en général, et l'écriture sensorielle en particulier, car en fait toutes découlent d'une même origine: la claustration et la privation d'espace. C'est parce que la narratrice imaginée par Rachid Boudjedra est privée d'espace qu'elle écrit d'une façon labyrinthique, c'est parce qu'elle est enfermée qu'elle oppose de façon constante le dehors et le dedans, et c'est toujours pour cette raison qu'elle tente de reconstituer les odeurs, les couleurs et les sons dont elle est privée. La narratrice le dit elle-même:

Comme si ma suragitation de la journée et ma façon de parasiter le réel de l'embrouiller et de le phagocyter me donnaient - la nuit venue- un surplus de sensibilité. Quasiment animale (p.128)

Le manque, la carence deviennent la cause et le moteur de l'écriture, les mots serviront à combler les lacunes, à boucher les béances. Au moment de jeter un regard sur l'enfance, ce sont des couleurs, des sons, des bruits et des souvenirs gustatifs qui viennent à l'esprit:

Je jette un regard triste sur ma vie passée. Échouée. Évincée. Les images de l'enfance et des premières. La saveur gustative des mûres gorgées de jus de sépia au mois de mai. Tout cela s'agglutine en moi. Mais aussi des souvenirs auditifs: les lamentations des

¹¹⁹ Exemples aux pages 88-89, où l'auteur décrit les voix du rémouleur, "rumeur insaisissable".

pleureuses endeuillées le jour où on ramena le cercueil scellé de mon frère aîné (p.31).

Privée d'yeux , la narratrice mise en scène par l'auteur masculin développe à son insu son odorat (comme le font les aveugles), privée du plaisir de jouir des couleurs de la vie et des sons qui formaient l'activité de la rue elle se les rappelle mentalement. Il ne lui en reste en fait que de vagues et insaisissables souvenirs.

a) Une narration olfactive - une femme d'Alger "dans" son labyrinthe - ou écriture masculine féminisée.

Comme je l'ai mentionné plus haut, la narratrice est "dans" sa chambre, elle est cloîtrée, confinée, elle est privée du "dehors", son seul espace est l'espace de sa chambre, son labyrinthe. La souris Jasmin, qui est elle aussi privée d'espace, se sert pour se guider dans son labyrinthe, de son odorat. C'est cet odorat qui permet à la souris, si peu que ce soit, de se repérer dans les chemins interminables. En fait, elle se sert de sa mémoire olfactive pour s'approprier l'espace. La narratrice de *La pluie* en fait autant. L'enfermement lui a donné une espèce d'hypersensibilité aux odeurs, qui fait que la narratrice s'avère dotée d'une mémoire olfactive. Expliquons nos dires:

L'odeur de l'huile de graissage des machines à coudre rappelle automatiquement à la narratrice sa mère, et réciproquement, quand la narratrice se souvient de la mère, c'est cette odeur d'huile qui envahit en premier lieu la narratrice:

Un temps non pas lisse comme on pourrait s'y attendre mais hérissé. Comme frisé. Comme crépu. Un peu comme cette odeur de crêpe de Chine et d'huile à graisser les machines à coudre (Singer. Necchi. Borletti. RKA. Plaff. Schneider. Etc.) qu'elle trimbalait partout avec elle. Comme si cette odeur ne l'imprégnait pas de l'extérieur mais qu'elle était sécrétée par ses propres pores. Sa propre peau. (p.21).

Chaque odeur spécifique déclenche un "flash-back", une narration, la mémoire olfactive agit alors comme le catalyseur de l'écriture; ainsi, le souvenir de la mère est associé à l'odeur de l'huile de graissage des machines à coudre (parfois à l'odeur des conserves et des confitures), la mère n'a pas de poids, pas de substance, pas de consistance, pas de voix surtout, elle se résume à une odeur, elle est indissociable de cette odeur:

Maison exhalant donc ce subtil pénétrant et imprégnant parfum de moisissure de graisse de tissus neufs d'abricots séchés et de mûres pourries. Parfum (ou odeur ou relent) que j'avais fini par ne plus séparer d'elle (ma mère) bien qu'en réalité ce soit l'odeur de crêpe de Chine qui la caractérisait le plus. Une odeur comme rêche. Comme chimique. Crépue. Comme si ma mère était elle-même une de ces fragiles vieillottes et poussiéreuses vieilles personnes qui hantaient la maison. Se desséchant dans la permanente et printanière odeur de mûres transformées en confiture par tante Fatma et d'abricots transformés par ma jeune tante neurasthénique en pâte onctueuse baignant dans l'huile d'olive entreposée à l'intérieur de vieilles jarres aurésiennes [...] (p.58).

Les narrations ou les rétrospections sont souvent déclenchées par des souvenirs olfactifs ou gustatifs comme on peut le voir dans ces deux exemples:

Les mêmes phrases tournent impitoyablement dans ma tête. Comme un zéaiement sur le fil d'une lame tranchante. Élément du réel savonneux. Retour à la période de l'enfance. (Régession?)

Vagues impressions. Espaces verglacés. Tournants brumeux. Odeur de levure sucrée. Fermentée. Avariée. (p.63).

Souvenir mémorable aussi entre tous comme olfactif ou plutôt gustatif faisant sécréter abondamment les papilles. Celui de la voiturette du marchand de glaces (p.90).

La maison du grand-père, lieu d'enfance de la narratrice ne possède pas un nom, mais une odeur, des odeurs, des parfums qui la caractérisent (épices, conserves, confitures) et qui finissent par contaminer le village entier:

N'en revenant pas de cette incroyable coordination d'éléments. Au point de s'immobiliser. Comme frappé de stupeur. Devenant alors- à cause de cette formidable jubilation- la proie de ses adversaires. Recevant la mort dans un état d'extase avancé. Cauchemars mouvants. Glissants. Infects. Rêches. Comme ces odeurs d'épices empuantissant l'air de l'été que je passais souvent dans le village où le grand-père tenait une boutique de cannelle de safran et autres épices d'Extrême-Orient. Odeurs mêlées à celle des abricots séchant sur les terrasses après avoir été vidés de leurs noyaux.. Coupés en deux parts égales. Rendant le flamboiement rampant des débuts d'après-midi plus décapant encore. L'aidant à se propager jusqu'au pied de la montagne avant d'envahir absolument tout (les choses, les gens les insectes...) le village qui a toujours - à mes yeux - donné cette impression paradoxale de précarité et de lucidité. Peut-être à cause de cette propagation invisible de l'air comme frotté de rouille et de safran. (p.130).

Si l'été sent les épices du village du grand-père, l'automne à Alger, lui, "sent" autrement:

Avec cette odeur si spécifique de linge bouilli qui flotte tout au long de l'automne. Ou plutôt une odeur de lagune saumâtre de melon pourri de poisson avarié d'huile d'olive usée par plusieurs fritures de gaillon décapant les poumons d'égouts à ciel ouvert. Peut-être un mélange de toutes ces odeurs qui en émanent (la ville) d'autant plus fortement que les orages n'arrivent pas toujours à se libérer. (p.143)

Le père, éternellement absent, même au moment où il est présent, est lui aussi associé à une odeur spécifique, je dirais même plus, comme, ou plus que la mère, il n'est que cela, "un souvenir olfactif":

Ravivant en moi ce malheur d'être la fille d'un fantôme dont le seul souvenir outrecoiffant olfactif et entêtant se résumait à ces rares fois où je l'ai vu se raser dans le jardin les jours de beau temps. (p.53)

Un peu plus tard, par un ingénieux système d'aiguillage du point de vue sémantique, syntaxique, acoustique et olfactif - rajouterai-je - la narratrice fait un flash-back saisissant sur son père:

Irradiations lunaires (malgré la pluie torrentielle) outrepassant le vieux mûrier pour finir par cingler les vitres de ma chambre. Aquarelle. Aquarium. *Aqua Velva*. Lotion après rasage au goût sucré. Seule odeur qui me reste de mon fantôme de père. Mouvanche. Porosité. Nostalgie. Fleurs jaunes. Écarlates. Protubérance. Coma. Chagrin. Vertige. Tout cela = l'insomnie (p.55).

Comme un aveugle, ou un prisonnier "privé" des autres sens, la narratrice erre dans les chemins olfactifs ou "gustatifs" de sa mémoire, et ce sont ces descentes dans les antres de la mémoire olfactive qui régissent la narration, exactement comme cela se passe chez Nadia Ghalem. Quand on lit le texte de *La pluie*, on est étouffé au début par cet espace confiné et moisi qui sent le relent, et puis petit à petit ces instants narratifs parfument le récit et lui donnent une fraîcheur exaltante.

b) Une mémoire colorée ou comment échapper à une vision "terne" et "bistrée"

La notion d'une mémoire visuelle colorée est liée aussi à la notion d'intra-écriture. Le fait que la narratrice de *La pluie* soit dans un milieu clos, un labyrinthe symbolique et réel comme nous l'avons déjà dit plus haut, le fait aussi qu'elle s'identifie ou qu'elle fasse un transfert vis-à-vis de Jasmin, ces deux faits font en sorte que la narratrice privée d'espace, de liberté et privée de la possibilité de jouir de ses sens, celle-ci tente de se réapproprier un monde qui s'éloigne de plus en plus d'elle, elle tente de se reconstituer un monde multicolore dans la grisaille¹²⁰ de sa vie:

Le gris domine toutes les impressions et toutes les idées qui me hantent. C'est la couleur neutre par définition. (p.17)

J'ai mentionné auparavant la capacité des femmes de reconstituer le dehors, de peindre et repeindre selon leur propre imagination, de s'approprier ce qu'on leur interdit en le façonnant à leur goût et selon les affinités et les sensibilités féminines. Assoiffées qui se désaltèrent, ou non voyants qui retrouvent la vue, elles sont ainsi devant le dehors, le décrivant, le flairant, le retraçant, le détaillant, l'exposant, essayant de le graver à jamais dans leur mémoire, ou essayant de reconstituer des couleurs qui ont jadis coloré leur vie et qui ont égayé leur vue: " C'est à dire l'inconcevable amoncellement du temps passé. L'uniforme teinte ocre de l'enfance. " (P.88). Ainsi de ces fresques jaillissent des couleurs éclatantes que l'oeil habituel ou

¹²⁰ " Il eut peur. Fut pris de panique. Prit la fuite. Les couleurs sont ternes. Les mots resurgis du passé grossiers et blessants. " (P. 25).

routinier ne voit pas, ou auxquelles il finit par ne plus attacher d'importance:

Et la rue où j'habite pareille. [...] Les terrasses amalgamées
rondelettes pansues mais fragiles aussi. [...] Bleu passé. Rose pâle.
Jaune safran. Cinabre vermillon. (p. 90)

Ou encore:

Rangées de fenêtres. De terrasses. De coupoles. Délavées.
Décolorées. Vert. Ocre. Jaune. Pistache. Rose. Bleu. Beige.
Cinabre. Jonquille. Passées les couleurs. (p.56)

La narratrice imaginée par l'écrivain Rachid Boudjedra, comme les narratrices mises en place par les auteurs féminins analysés, est elle aussi atteinte d'une hypersensibilité aux couleurs. Cette observation m'a conduite à penser que souvent la narration est déclenchée en étroite association avec les souvenirs liés aux couleurs, couleurs qui renvoient aux couleurs de la vie¹²¹ comme nous l'avons vu avec les exemples précédents ou au contraire qui renvoient à la mort.

En effet la mort est liée dans la mémoire visuelle de la narratrice à la couleur aubergine, au bleu-vert, à la couleur du sang qui vire au bleu, à la couleur qui enveloppe les visages des pendus ou à la couleur des entrailles

¹²¹ Dans le petit ouvrage de Rachid Boudjedra intitulé *Peindre l'Orient*, Paris, Zulma, 1996, l'auteur insiste particulièrement sur la fascination des peintres comme Matisse, Klee, Macke, et Gauguin pour les couleurs de l'Algérie et plus particulièrement pour la couleur ocre - que j'ai aussi relevé dans le recueil de nouvelles *La nuit bleue* - J'ai été aussi intrigué par les citations que reproduit Rachid Boudjedra concernant la fascination de ces peintres pour les odeurs de l'Algérie et leur frustration de ne pouvoir les reproduire sur leurs tableaux.

de la vieille bonne écrasée par le tramway (p.137) ou à la couleur de l'encre bleue violette qui saigne des pages comme le sang saigne des morts:

Les vitres prennent un ton bleu aubergine (de la même couleur que les suicidés par pendaison que j'ai vus dans la hôpitaux). Cette couleur m'obsède Elle est devenue une sorte d'inhibition. Il vaudrait mieux laisser ce fantasme de côté. Les vitres virent au violet. (p.26)

La ville arrogante, agressive et qui violente les femmes est elle aussi associée à la couleur obsédante, la couleur de la perte, de la chute et de la mort:

La ville m'absorbe. Obsédante. Mi-bleue. Mi-grenat. Irréelle. Désordonnée. Comme floue. Bougée.. Cependant elle ne cesse de s'étendre à travers bosses et ravins. A flanc de colline. Elle mourra de ses bourrelets de graisse. (p.60)

Et même lorsque la narratrice est envahie par la peur et l'angoisse et que son corps est engourdi, elle dit:

J'ai l'impression qu'il est coupé en deux. Dans ma tête des impressions de couleur violette tournoient. Virevoltent. Fluent. (p.115)

Nous observons également souvent des couleurs obsessionnelles. La couleur jaune rappelle tout de suite à la narratrice de Rachid Boudjedra l'obsession des fleurs jaunes notée chez sa tante neurasthénique. Et justement après l'exemple cité, la couleur violette fait rappeler à la narratrice la fleur du même nom et grâce à cette association la narratrice arrive à dévier la

narration de la description de son état mental, vers une description de sa tante neurasthénique:

[...]. Virevoltent. Fluent. Non je n'aime pas les fleurs jaunes. Au fait le jaune renvoie à quel symbole? Ma tante neurasthénique était très souvent à l'hôpital. Quand elle rentrait à la maison elle aimait à composer des bouquets de fleurs exclusivement jaunes. Ce n'est pas mon cas. Donc je ne suis pas neurasthénique. (p.115)

La narratrice veut à tout prix se persuader qu'elle n'est pas neurasthénique et qu'elle ne sera pas comme sa tante¹²² car elle n'aime pas les fleurs jaunes qui lui rappellent peut-être la couleur de la grue qui transportait le cercueil de son frère. La narratrice fait des associations très claires entre des événements traumatisants et des couleurs. Elle associe par exemple la couleur verte à la mort de la nourrice et la couleur bistre et associé au souvenir de sa grand-mère:

Le tramway était de couleur verte[...] La photo de ma grand-mère sur le lit d'agonie était de couleur bistre[...] La grue du port de Bône était de couleur jaune. " (p.136).

Il m'a semblé que Rachid Boudjedra fait parfois des mélanges colorés et parfumés à la fois, en utilisant volontairement des couleurs qui renvoient aussi à des odeurs spécifiques. Ainsi, il utilise les termes de couleur "abricoté(e)", "mandariné(e)", "sanguine" (p.123), de "flatuosité orangée" (p.85), de couleur "pistache" et "jonquille" (p.56), de couleur "jaune safran" (p.90) et de "violette" (p.85 et 137).

Cette hypersensibilité aux couleurs donne une autre sensibilité au texte. Le texte semble alors s'imprégner de cette hypersensibilité et se colorer. Les

¹²² Je reviendrai sur ce point dans la dernière partie consacrée à la mort.

yeux s'adaptent à de nouvelles couleurs, yeux qui ne faisaient plus attention aux joies toutes simples d'un paysage coloré. Les yeux du lecteur apprennent petit à petit à accorder de l'importance et à être sensible à ces petits détails du bleu, du jaune, du rouge, aux superbes reflets dessinés par les vitraux de la fenêtre orange et beige (p.128), car il comprend au fur et à mesure que le récit progresse que la narratrice est comme un peintre et que chaque couleur, chaque ton, chaque nuance possède son importance et sa propre logique qui explique sa présence. Ainsi les vitres deviennent des mosaïques andalouses colorées, le stylo trace des lignes de sang bleu etc...

3/ Une opposition dedans/ dehors ou *l'intra-écriture*

Tout comme la narratrice de Nadia Ghalem, la narratrice que suppose l'auteur masculin de *La pluie* fait elle aussi une opposition constante et flagrante entre son moi intérieur et l'extérieur, c'est-à-dire le monde qui l'entoure et qui constitue son unique référence. Mais souvent l'opposition entre intérieur et extérieur ne s'arrête pas là, elle existe au sein de la personnalité de la narratrice elle-même qui se disloque elle aussi en un intérieur et un extérieur qui luttent entre eux. Ce sont cette double opposition et cette double intériorisation qui me font dire que l'écriture féminine de Rachid Boudjedra est une intra-écriture, qu'elle vient des profondeurs de l'intériorité féminine, qu'elle découle de l'opposition et de la dualité entre l'intériorité et l'extériorité au sein même de la personnalité et qu'elle est le reflet de l'intériorité et de la claustration dans laquelle vit habituellement la femme algérienne. La narratrice dit elle-même que la rue

lui était interdite, et que comme la narratrice de *La voyeuse interdite*, elle percevait le monde à travers sa fenêtre:

Enfant la rue m'était interdite. Déjà la malédiction d'être une femme arabe. Je ne quittais donc pas la fenêtre (p.89).

On peut dire aussi que l'enfermement et ce refuge dans l'intériorité sont aussi à l'image d'une certaine éducation de la femme arabo-musulmane que la société oblige à se cacher et à ne pas dévoiler tout ce qui touche à sa féminité comme par exemple ses menstrues, sa sexualité et tout ce qui touche à son intimité féminine¹²³.

Ainsi, dès le début du journal, la narratrice situe clairement sa position géographique par rapport à son être et par rapport aux autres, et c'est ici que se rejoint ce que je disais auparavant, à savoir qu'en mettant le doigt sur sa névrose, c'est aussi celle des autres qu'elle désigne:

¹²³ Il est absolument proscrit de parler de menstruations dans la famille. La femme ou la fille qui a ses règles doit absolument cacher ceci comme si c'était un secret passible de mort. Tous les objets qui rappellent de près ou de loin ce phénomène sont proscrits. Les femmes se cachent comme si elles étaient maudites. Il est impossible à une fille de dire à son père de l'emmener à l'hôpital parce qu'elle souffre de douleurs de règles, elle inventera d'autres maladies moins "féminines". Un phénomène assez courant se déroule durant le ramadan. Toute femme indisposée est dispensée de faire le ramadan, mais aucune femme ne peut s'aventurer à manger devant la famille, car les mâles en déduiraient automatiquement qu'elle a ses règles, ce qui est une grande "honte" passible de toutes les punitions. La femme se cache donc pour manger, pour cacher ce fléau qui s'est abattu sur elle. On rapporte même qu'il y a des femmes qui font semblant de faire la prière familiale pour ne pas avoir à devoir répondre qu'elles sont indisposées (la femme qui a ses règles est aussi dispensée de faire la prière).

C'est pour cette raison que les premiers textes de Boudjedra à savoir *La répudiation* et *La macération* ont choqué un public qui se voyait ainsi confronté à son hypocrisie quotidienne. Consulter à ce sujet: Germaine Tillon, *Le harem et les cousins*, Paris, Seuil, 1966 et Camille Lacoste Dujardin, *Des mères contre les filles*, Paris, La Découverte, 1985.

Quelle ironie! Je n'eus plus qu'à m'exiler à **l'intérieur de mon propre être**¹²⁴. Ce que je fis. Loin des regards. Je **m'encoingnai**. Me **renfrognai**. Me **dédoublai**. Le **dedans**. Et le **dehors**. L'apparence. Et l'enfouissement. J'appris à changer de couleur. Selon les nécessités et les circonstances. (p.10)

Je fais attention de ne pas me confier aux autres. Il y a **le dedans** et il y a **le dehors**. (p.12)

Je me **recroqueville**. [...] Aucune possibilité de fuite sinon dans **le repli sur soi-même et l'enroulement sur mon propre être**. (p.17)

Depuis je n'ai plus eu le courage d'affronter la réalité odieuse et entêtée. Je n'eus plus les moyens d'aller vers les autres. Je me **camouflai à l'intérieur de mon intériorité**. A la recherche de mon propre noyau. **De mon propre centre nodal**. (p.30)

Le monde **extérieur est bourbeux**. Gluant. Sacchariné. Mou. Alors que **mon monde intérieur** reste à l'abri. Sec. Propre. Lisse. Hygiénique. (53)

Peut-être que Rachid Boudjedra, plus que Nadia Ghalem ou une autre, a insisté sur la pression de la société qui oblige la femme à se dédoubler, il y a la femme qui doit être ce que la société exige d'elle qu'elle soit, et il y a celle qui est torturée de ne pas être ce qu'elle est vraiment. Elle ne se retrouve elle-même durant le peu de moments où elle est seule, et c'est pour cette raison que la personnalité même des narratrices est divisée en deux, et c'est pour cette raison que j'insiste sur le fait que l'écriture est une écriture du dedans, une intra-écriture, car quand les femmes écrivent c'est le côté

¹²⁴ Nous utilisons les caractères gras afin de mettre en évidence l'opposition entre le dedans et le dehors.

interne qui s'exprime, le côté caché et implicite, celui qui vient des profondeurs:

Je finis par être envahie par des sentiments flous. Je me désaxe. Je me décentre, **le dedans se ramollit** quelque peu. Anxiété sous forme de spirale. Je me sens comme tombée dans mon propre piège. La rouille recouvre mes articulations[...] Puis très vite - après ce grabuge infernal- je retrouvai mon calme. La paix s'installa à nouveau en moi. Je pus alors me récupérer entièrement. Bout par bout. Je pus aussi rassembler mes propres éléments qui s'étaient éparpillés en moi-même. N'importe comment. Dans un désordre inouï. Le dedans se rendurcit de nouveau. (p.117)

Je compris que cette obsession avait sa logique propre. Interne. Sous-jacente. Efficace! Je fus contaminée par moi-même. Je ne cédaï quand même pas. (p.133)

La narratrice vit en désunion avec elle-même¹²⁵, et ce n'est pas une entité unie que met à jour son journal, c'est une personnalité en éclats, dont c'est la partie la plus interne, le dedans profond, celui des antres qui s'exprime, le "moi interne" qui n'a rien à voir avec le "moi externe" qu'affiche la narratrice quotidiennement, le "moi" que souhaiterait voir dominer la société.

4/ Une écriture androgyne?

Comme il a été dit précédemment, Rachid Boudjedra a rompu dans le texte de *La pluie* avec son écriture vertigineuse et sinueuse, lui préférant des phrases courtes, en filigrane, hachées, des phrases simplement nominales, formées parfois seulement d'un adjectif ou d'un substantif. Pourtant dans *Le*

¹²⁵ C.G. Jung, *L'âme et la vie*, Op.cit. (p.105).

démantèlement, bien que la narratrice soit elle aussi une femme, le style, lui, est resté fidèle à l'écriture boudjedrienne. C'est en me basant sur ces remarques et sur la différence de l'écriture entre *Le démantèlement* et *La pluie*, que je me suis posé la question, à savoir si ce changement de l'écriture que j'ai déjà qualifié de "féminine" correspond à une bisexualité de l'écriture imposée par le côté féminin de l'auteur, par le côté féminoïde, par l' "anima" selon les termes de Jung¹²⁶, ou si c'est la nature du texte, un journal écrit à chaud, décrivant des sentiments qui n'ont pas eu le temps de s'estomper, mots au bord de l'explosion et du débordement, vomis sous l'influence de la colère et du désespoir¹²⁷, qui lui a donné cet aspect fragmenté. La narratrice imaginée par Rachid Boudjedra avoue elle-même:

En lisant je découvre que j'ai écrit certaines choses d'une façon involontaire. J'ai ainsi écrit d'une manière brute anarchique. Sauvagement! Mais les aménagements que j'ai introduits dans le texte ne changent rien à son contenu. J'ai fait plusieurs lectures de ce journal écrit sous l'effet de la colère et de la fureur et du désarroi comme on dévore ses propres doigts. (p.36)

Ce qui est évident c'est que la rupture dans le style correspond aussi beaucoup à la nature disloquée et éparpillée de la narratrice (comme ce fut le cas dans le texte *Des jardins de cristal* ou de *Agave*, où la situation psychologique, névrotique et schizophrénique des narrateurs a influencé de façon nette l'écriture. On peut aussi citer les autres textes de Rachid Boudjedra où ses personnages psychotiques ont aussi dicté le style de l'écriture).

¹²⁶ Op cit., p.133.

¹²⁷ Même les chapitres qui ont été écrits auparavant par la narratrice, n'ont pas été travaillés ou structurés, ils ont gardé au contraire leur violence et leur spontanéité.

L'écriture donc reflète l'âme perturbée de la narratrice que décrit des années plus tard l'auteur du *Démantèlement*; mais nous avons montré un peu plus haut¹²⁸ que cette écriture est aussi à l'image de la narratrice qui erre dans un labyrinthe spatial, temporel et spirituel et qu'elle a du mal à organiser ses idées, qu'elle passe d'une idée à une autre, qu'elle bute contre des obstacles (aphasie), qu'elle revient donc en arrière, s'arrête, progresse. Mais en plus de ces phrases courtes, nous remarquons que la narratrice use aussi du système d'aiguillage pour passer d'une idée à une autre, d'un mot à l'autre, ce qui prouve quand même qu'une fois de plus, chez Rachid Boudjedra, ce n'est pas seulement le ou les thèmes qui priment, mais aussi fortement et puissamment le texte lui-même, le passage à l'acte lui-même. La puissance de l'écriture et des mots règnent sur tout le texte et lui donnent toute sa dimension spécifique.

Ainsi la narratrice passe d'un sujet à un autre grâce à un système d'aiguillage; une réflexion sur le temps non "lisse", est associée au mot "hérissé" (par opposition) et le mot "hérissé" est associé auditivement au mot "frisé" et ce dernier est associé -lexicalement- au mot "crépu", qui déclenche, lui, immédiatement une narration sur la mère car le mot "crépu" est associé olfactivement à l'odeur du tissu de crêpe de chine qui renvoie à l'odeur de la mère:

Un temps non pas lisse¹²⁹ comme on pourrait s'y attendre mais hérissé. Comme frisé. Comme crépu. Un peu comme cette odeur de crêpe de Chine et d'huile à graisser les machines à coudre (Singer. Necchi. Borletti. RKA. Pfaff. Schneider. Etc.) qu'elle[la mère] trimbalait partout avec elle. (p.21)

¹²⁸ 1/ "L'écriture labyrinthique".

¹²⁹ C'est nous qui soulignons.

Plus loin la narratrice fictive use du même procédé pour dénoncer implicitement l'utilisation des balles à fragmentation (faisant référence sûrement aux territoires occupés en Palestine, en Afrique du Sud, sans se douter, ou au contraire flairant déjà leur utilisation prochaine en Algérie lors des événements d'octobre 1988, sujet dont Rachid Boudjedra traitera d'ailleurs largement plus tard dans *Le désordre des choses*):

Je relis la dernière phrase. La rature. La ligature¹³⁰. Je finis par la récrire entièrement. Impression de voler en éclats. En fragments. Comme une balle à fragmentation. (p.27)

Il me semble qu'ici l'association est plus implicite, car au moment où la narratrice évoque le désir de rayer, de *ligaturer*, elle utilise le verbe, mais l'association se fait avec le substantif *ligaments*, associé auditivement à *fragments*, et alors, fragments renvoie à *balle à fragmentation*.

A la même page, quand la narratrice évoque les suicidés maquillés, le sens du mot "maquillés" reprend son sens non plus figuré, mais propre et elle l'associe tout de suite à une narration sur son ex-amant.:

Je saurais brouiller les pistes. J'en ai vu dans les hôpitaux des suicidés maquillés joliment! Mon premier amant disait que j'étais trop belle pour supporter le maquillage. (p.27)

Dans cet exemple, il nous semble que les associations se font involontairement, à l'insu de la narratrice qui tente d'oublier cet amant ignoble et indigne, mais que c'est malgré elle, si à l'utilisation de ce mot "maquillés" l'association s'est faite.

¹³⁰ C'est nous qui soulignons

La narratrice utilise aussi un système d'aiguillage en utilisant des homonymes. En effet au moment où elle dit que " ses vertèbres se remplissent de mousse", ce mot "mousse" ou cette image déclenche une narration sur le père, car celui-ci avait un rituel assez spécial pour se raser. La mousse spongieuse donc à laquelle la narratrice fait référence quand elle parle de ses vertèbres, la renvoie au souvenir de la mousse "savonneuse" du père:

J'ai souvent la sensation en écrivant avec une main qui court le long du papier d'une façon feutrée que mes vertèbres se remplissent de mousse - de savon- celle-là. Mon père aimait passer de longues heures de préparation. Il utilisait un bol de porcelaine marocaine bleu pervenche un peu fêlé et passait pour un spécialiste. (p.29)

Parfois la narratrice use de systèmes d'associations déroutants, ainsi quand elle parle de "signaux bleus et rouges", on aurait tendance à s'attendre à une narration sur le rouge, couleur liée à la couleur du sang, mais au lieu de cela, c'est la couleur bleue (couleur associée il me semble à la couleur des cadavres qu'elle a l'habitude de voir à l'hôpital, car elle écrit un peu plus tôt que le bleu l'obsède (p.26)) qui déclenche une réminiscence concernant la mère:

La peur s'engouffre en moi. Celle-là même qui émet des signaux bleus et rouges et qui creuse sous ma peau comme une sorte de tatouage semblable en tout point à celui que porte ma mère sur le front. Maman dont la susceptibilité est excessive. (p.31)

Un autre exemple qui associe couleurs, mais aussi odeurs, reflète l'ingéniosité de la narratrice selon Rachid Boudjedra. En effet à la page 80, elle écrit:

Je jetai un regard furtif sur mon visage reflété dans le miroir. Je constatai qu'il avait pâli¹³¹. Comme citronné. Comme ciré jaune. Cireux. De la mort de mon frère aîné je ne vis que ce terrible cercueil barré avec le cachet de cire rouge des Douanes. (p.80)

Ici, l'image de la pâleur du visage renvoie plus à l'odeur citronnée¹³² qu'à la couleur, d'où la poursuite de l'association avec à ce moment une association du point de vue des couleurs; le citron est associé au ciré jaune (l'imperméable), et le mot "ciré" permet, ou déclenche à cet instant précis, une narration sur le frère car le mot cire lui rappelle la cire des Douaniers du cercueil, même si celle-ci est rouge et non pas jaune.

Ces exemples montrent, qu'encore une fois, ce ne sont pas seulement les tabous que Rachid Boudjedra tente de dévoiler et de disséquer, c'est la façon de faire resurgir ces tabous aux moments les plus inattendus qui donne au texte une originalité rarement égalée.

Il me semble donc que la nouvelle écriture boudjedrienne androgyne est le résultat de plusieurs facteurs convergents, du en premier lieu à la résurrection du côté féminin de l'auteur, Rachid Boudjedra ayant vécu pour la durée de l'écriture en femme:

¹³¹ C'est nous qui soulignons.

¹³² Définition du *Petit Robert*: Citronné(e): qui sent le citron - où l'on a mis du jus de citron. Par contre Citron est aussi utilisé comme adjectif invariable "qui a la couleur du citron" selon la définition du même Dictionnaire.

[Mais] comme l'être humain réunit en lui le masculin et le féminin, il peut arriver qu'un homme vive en femme et une femme, en homme. Chez l'homme, cependant, le féminin est à l'arrière-plan, comme chez la femme, le masculin.¹³³

Et en second lieu, c'est la nature de l'écrit et la personnalité désunie de la narratrice qui ont rendu le récit si différent des autres textes boudjedriens et plus proche par la technique des textes féminins, parfois même plus puissant et plus représentatif que certains d'entre eux.

5/ Le goût de la mort ou la mort a-t-elle un goût?

Le texte de *La pluie* est articulé sur trois morts qui reviennent sans cesse ponctuer le texte:

- La mort du frère
- La mort du père
- La mort de la bonne

Autour du souvenir de ces trois personnages, plane l'ombre de la propre mort de la narratrice ou plutôt de son propre suicide. En effet ce qui frappe dans le texte de *La pluie*, et ce qu'on ne retrouve pas dans les autres textes féminins, c'est cette distance qui sépare de la mort, c'est cette forme d'agonie racontée au quotidien qui n'attend pas la délivrance mais qui la projette et la planifie minutieusement. On relève aussi une espèce de complicité entre la mort et la narratrice, celle-la fait partie du quotidien de la narratrice, elle l'accompagne, elle est apprivoisée (un peu comme elle est décrite chez Zohr la soeur de la narratrice dans *La voyageuse interdite*), alors que chez les autres narratrices, la mort vient soudainement, elle est

¹³³ Jung, *L'âme et la vie*, op. cit. Å,131.

imprévisible et surprend le lecteur (Comme par exemple dans les textes de *Beur's Story*, *Le printemps désespéré* , et les différentes nouvelles du recueil *La nuit bleue*).

Dans le texte analysé, ce n'est finalement pas le suicide de la narratrice qui prime, puisqu'il ne va pas avoir lieu, mais plutôt le cheminement douloureux qui y mène, c'est le parcours de chaque nuit qui la sépare de sa propre mort :

Chaque nuit qui me sépare de ma propre mort me semble une serviette éponge qui absorbe les fluides du temps d'une façon désinvolte et vorace à la fois (p.54).

La narratrice prépare sa mort, tente de l'appivoiser, de l'intégrer comme une constante indissociable des restes de la vie qui lui reste à passer. Si le lecteur sent dans tous les textes féminins une angoisse et une peur qui hantent les narratrices (Je pense à l'angoisse et à la terreur qui habitent la narratrice *Des jardins de cristal*, de même que la narratrice de *La pluie*, parle, elle, "d'une peur constante qui m'habite constamment me fait battre le coeur plus vite que le rythme normal et ses pulsions. Ma respiration se dérègle." (p.26)), il n'y a cependant aucune trace de peur de la mort. En ce sens la narratrice de Rachid Boudjedra, se rapproche des autres personnages de Nadia Ghalem qui se précipitent vers la mort d'une façon désinvolte, comme s'ils s'en allaient vers leur lune de miel.

Il existe une attirance nette pour la mort. Pas n'importe quelle mort, pour chacun sa propre mort; si la psychanalyse relève des attraits pour la mort en général, la sienne ou celle des autres (le frère de la narratrice fait partie de ceux là, lui qui ne rate aucun enterrement, et donc en quelque sorte est attiré par la mort des autres), les narratrices, elles, sont fascinées par leur

mort, ou plus exactement par leur suicide, car elles ne veulent pas mourir naturellement, elles veulent se donner la mort:

J'ai souvent appréhendé de mourir trop tôt, avant de venir à bout de mon projet. (p.36)

Le fait de refuser de subir la mort, donc de nier que la mort lui soit donnée, et qu'elle préfère se donner la mort, reflète encore une fois la persistance de la narratrice à refuser tout ce qui est imposé par autrui (Nous avons déjà eu des exemples de ces refus: le refus de la parole, le refus de se plier aux règles de la société etc.). Elle veut tenter de se créer elle-même une voie individuelle décidée par elle-même.

Si pour les personnages de *La nuit bleue*, la mort est ressentie comme une continuité et non pas comme une fin, la narratrice de *La pluie*, elle, une fois la nuit tombée, dit ressentir:

Une sorte de blancheur¹³⁴ éclabousse mon esprit pendant quelques secondes. Goût dans ma bouche du non-sens et du désastre. Je suis subjuguée pas une sorte d'extase et de transparence. Quelle jouissance! et que d'efforts pour traverser ce vide blanc qui m'enroule dans une sorte de frilosité impeccable. (pp.. 26-27)

Cette description de sentiments vagues et vaporeux, qui semble correspondre à l'état d'esprit de la narratrice, est loin de n'être que cela; cette description est en fait la définition même de la mort. Pour trois raisons:

¹³⁴ Nous soulignons nous-mêmes, afin de mettre en évidence les rapports existant entre la mort et le goût de celle-ci aux yeux de la narratrice.

1 - A la suite des phrases citées, la narratrice utilise le mot mort, et c'est ce qui me fait dire que toutes ces phrases correspondent, ou sont la définition du mot mort:

Quelle jouissance! et que d'efforts pour traverser ce vide blanc qui m'enroule dans une sorte de frilosité impeccable. La mort. (pp. 26-27)

2- Après le mot "mort", la narratrice se reprend:

Quelle jouissance! et que d'efforts pour traverser ce vide blanc qui m'enroule dans une sorte de frilosité impeccable. La mort. Ou plutôt le goût de la mort comme une capsule de néant fade dans ma bouche. (p.27)

Donc, pour la narratrice, la mort ou le goût de la mort sont une capsule de néant fade, or nous retrouvons dans la première citation " le goût du non-sens et du désastre" et une blancheur qui éclabousse l'esprit et un vide blanc qui l'enroule. "Le néant fade" ressemble beaucoup et à "la blancheur qui éclabousse" et "au vide blanc".

3- Le vide blanc qui enroule ressemble au linceul blanc musulman dans lequel sont enveloppés les morts, donc qui enroule les morts.

4- Un peu plus loin, au moment où la narratrice parle de lâcheté et de trahison, ces mots lui rappellent la mort, et elle écrit alors:

Je pressens la mort comme une saveur au goût sacchariné dans ma bouche (p.27).

Dans sa deuxième tentative de cerner la mort, la narratrice utilise de nouveau un vocabulaire en rapport avec le goût et la blancheur.

Il me semble de même que la narratrice joue ici avec les associations images/goûts-saveurs. La mort pour la narratrice possède un goût, un goût fade, sacchariné, et réciproquement peut-être, la blancheur ou le blanc lui rappellent la mort. Elle ressent la mort d'abord par la bouche, par la sensation gustative.

En conclusion, la narratrice n'appréhende pas la mort, au contraire elle semble déguster d'avance les plaisirs gustatifs d'une capsule de cyanure, si elle n'a pas explicitement fait allusion à ce produit, tous les détours utilisés y renvoient cependant: les mots capsule¹³⁵ (une capsule de cyanure), sacchariné (comme le cyanure), blancheur, fade sont des métaphores subtiles d'un suicide annoncé.

La disparition de la tante neurasthénique peut sembler elle aussi représenter un manque et un traumatisme dans la vie de la narratrice. L'image de la tante n'est pas entachée par une visualisation de la mort (pas de cérémonie mortuaire, pas de vue de sang¹³⁶ etc.), elle garde donc un voile de mystère qui permet à la narratrice de "fantasmer" à sa guise sur la disparition de la tante, ou au contraire de se l'imaginer encore vivante. La

¹³⁵ Rappelons aussi que les personnages boudjedriens de *Timimoun*, Paris, Denoël, 1994 et de *La vie à l'endroit*, Paris, Grasset, 1997 possèdent tous deux une capsule de cyanure qui ne les quittent jamais, et qu'ils veulent pouvoir s'en servir avant que les autres ne les tuent.

¹³⁶ La narratrice *Des jardins de cristal* disait qu'elle ne s'imaginait sa mort qu'avec beaucoup de sang, comme si seule la vue du sang pouvait réellement matérialiser la mort, étant donné que la première mort, la mort de l'âme est survenue le jour de l'écoulement du sang.

tante n'a pas laissé de traces derrière elle, et c'est le projet aussi de la narratrice, ne laisser aucune trace, maquiller son suicide, car, fait important, la narratrice, comme la tante neurasthénique est considérée comme une vieille fille et ce célibat dérange et perturbe l'ordre établi par la famille et par la société. Et la disparition de la tante représente un handicap pour la narratrice, le spectre de la tante rôde dans la maison et la mère et le frère ne veulent pas que la narratrice subisse le même sort:

Ma mère évoque parfois le souhait de me voir mariée mais sans trop insister[...] Mon frère cadet lui aussi s'impatiente. Mon célibat le dérange. Il est jaloux de sa réputation. Il veut être promu commandant de bord malgré son jeune âge. [...] Pensait-il au sort de ma jeune tante neurasthénique restée vieille fille? On chuchotait qu'elle s'était suicidée[...] Mais l'analogie entre ma tante et moi avait l'air de le tourmenter. (p.106)

Si la narratrice cite l'analogie que l'introduit (le frère) fait entre elle et sa tante, c'est qu'elle même y pense. Elle la cite d'une façon obsessionnelle en décrivant son obsession pour les fleurs jaunes; et c'est cette couleur qui me fait dire que la couleur des fleurs est aussi en relation -même inconsciente- avec le texte de la narratrice, car la couleur jaune symbolise la couleur la plus difficile à éteindre, et qui déborde toujours des cadres où l'on voudrait l'enserrer. C'est la couleur de l'éternité. Par ailleurs comme le relève *le Dictionnaire des symboles*¹³⁷, le jaune est aussi associé au noir comme son opposé et son complémentaire. Le jaune se sépare du noir à la différenciation du chaos: la polarisation de l'indifférenciation primordiale se fait en jaune et noir. Le noir qui est la l'obscurité, la nuit, l'abîme et la mort, s'oppose à la couleur qui caractérise une femme - et la narratrice aussi - qui

¹³⁷ *Le dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, édition revue et corrigée 1982.

ne veut pas rester enfermée, qui ne veut pas se faner et s'éteindre pour le plaisir de la loi des hommes. Ne sachant pas si elle est morte, disparue ou enfermée, la tante reste un peu éternelle à l'image de la couleur de ces fleurs qu'elle chérissait.

a) Les nuits de Schéhérazade ou les nuits qui séparent de la mort

La narratrice de *La pluie* est à rapprocher aussi d'un autre personnage féminin célèbre: Schéhérazade. En effet comme celle-ci, la narratrice compte les nuits qui la séparent de la mort, comme celle-ci, elle raconte (elle lit)¹³⁸ pour faire écouler le temps qui la sépare de la sentence qu'elle s'est infligée à elle-même.

Schéhérazade compte les nuits pour tenter de sauver sa vie, et la narratrice compte les nuits afin de se libérer de la vie, l'une attend avec soulagement l'aurore (le chant du coq) qui la libère, l'autre ressent l'appel de la prière qui marque la lever du jour comme le début d'un nouvel affrontement entre elle et la ville, entre elle et les occupants de la ville.

¹³⁸ Notons que la narratrice dit parfois qu'elle parle, qu'elle entend sa voix, on peut donc dire qu'elle raconte ou qu'elle se raconte. Des exemples le confirment:

" Il me faut continuer à me parler "(p.55).

"Je me mis à me parler. Ma voix calme remplissait les méandres géométriques de l'air comme si elle le bourrait de laves de caoutchouc en fusion. Elle me parvenait claire. Nette. Concrète. Portant les articulations comme au travers d'une structure phosphorescente. " (p.134).

Notons aussi que la narratrice semble éprouver énormément de bien à l'écoute de sa voix, cette même voix qui sera interrompue par les larmes lors du dénouement de la dernière nuit, exactement comme ce fut le cas pour la narratrice *Des jardins de cristal* pour laquelle le fait d'entendre sa voix a été décisif pour la guérison finale.

Il me semble que la nuit possède une influence magique sur les femmes arabo-musulmanes. Si le jour et la rue appartiennent indéniablement aux hommes, et si elles, étant des femmes se sentent exclues de cet espace et de ce temps masculin, la nuit, elle, est le temps où les rues se vident des mâles arrogants, et où l'espace semble être enfin libre. Un espace libre et infini comme l'immensité des cieux. La nuit est aussi peut-être le temps où les femmes peuvent enfin avoir un peu d'intimité et un peu de repos, où la tension se relâche un peu.

A ce titre, il serait intéressant d'observer le titre original du livre:

"Leiliyat imraatin arik" traduit comme "Journal d'une femme insomniaque", ce qui est parfaitement correct, et cependant le mot "leiliyat" comporte une certaine ambiguïté, car la racine de ce mot vient quand même de "leil" qui veut dire nuit, comme si le journal (ou ce journal spécialement) ne pouvait s'écrire que pendant la nuit, durant les nuits. Certes on ne peut pas dire que le titre soit "nuits d'une femme insomniaque" (layali imraatin arik, dans ce cas là), mais tout de même, les mots sont parfois porteurs de plus de sens "qu'ils en ont l'air".

La nuit, est aussi l'instant de paix, de calme et de silence, ce même silence décrété par la narratrice pour s'opposer à l'ordre social régi par les mâles.

De ces nuits sans sommeil, nuits shéhérazadiennes, la dernière est la plus signifiante, c'est celle qui annonce la guérison, bien que laissée suspendue. En effet la dernière nuit représente une rupture à plusieurs niveaux: en premier lieu c'est la nuit du récit le plus court (deux pages), et en second lieu elle symbolise la rupture du point de vue de l'écriture car une fois que la narratrice a pu déverser les larmes refoulées depuis des années, cette extériorisation a aussi libéré la plume. La narratrice a laissé couler ses

larmes et ses mots-maux en un seul jet, faisant ainsi de la dernière nuit une longue phrase de deux pages, en parfaite contradiction avec les phrases minimales des cinq autres nuits. La dernière nuit n'est même pas la nuit de la confession et du soulagement, le doute règne encore et le point final qui manque à la nuit et à la ponctuation de la phrase fait subsister le doute, c'est bien la nuit du doute...

L'écrivain Rachid Boudjedra en «féminisant» son écriture, en se servant comme outil d'écriture d'un «je féminin mutilé», a fait une brèche dans l'écriture maghrébine masculine. Le «je féminin» de l'auteur a pénétré dans les profondeurs du monde féminin algérien et en a sorti une écriture plus féminine et plus proche des réalités féminines algériennes que ne l'ont été d'autres textes d'écrivaines algériennes. Durant mon analyse des textes féminins, j'ai plus souvent comparé mes textes à *La pluie* qu'à d'autres textes. En effet c'est dans l'écriture boudjedrienne que j'ai retrouvé l'ensemble des éléments que j'ai qualifiés de spécifiques à l'écriture féminine algérienne tels que l'intra-écriture, la narration olfactive, les rapports avec les images de la mort (la mort des autres, la mort proche, la mort lointaine et le suicide), et l'affirmation de la parole féminine par le processus de l'écriture dédoublée par la voix.

L'écriture psychanalytique du texte de *La pluie* est à rapprocher en plusieurs points à celles des textes de *La voyageuse interdite* et des *Jardins de cristal*. Dans ces trois textes l'écriture a été l'outil thérapeutique à leurs différents états psychiques. Concernant *La pluie* et *La voyageuse interdite*, le processus narratif a donné jour à une textualisation des problèmes sexuels des deux narratrices, processus que j'ai qualifié de sexualisation de l'écriture.

Comme il ressort de mes observations, des comparaisons ont pu être effectuées avec tous les textes féminins analysés, et non pas seulement avec le texte de *Agave*, qui était censé être l'outil comparatif avec le texte *La pluie*. Néanmoins, les deux expériences de la bisexualité peuvent être aussi comparées. Comme je l'ai précisé lors de mon analyse de *Agave*, la bisexualité observée dans ce texte est plus riche et plus originale grâce à la complexité des situations narratives. Alors que l'expérience de Rachid Boudjedra se résume à un auteur masculin utilisant un «je féminin» comme sujet narratif, situation classique ou normale dans les cas de bisexualité que compte la littérature universelle. Mais la richesse de l'expérience de l'auteur algérien réside dans sa capacité de s'approprier une parole et une écriture féminine qui comporte les caractéristiques et les «couleurs» de ce que j'ai défini comme étant des spécificités de l'écriture féminine algérienne. Concernant les deux textes *Agave* et *La pluie*, remarquons que ce n'est que dans ceux-ci que j'ai observé le silence du texte qui s'est manifesté par l'interruption des phrases écrites ou l'interruption des mots. Il me semble que cette aphasie est en relation avec l'«androgynie» du «je narratif» qui se trouve perturbé de temps à autre par ce travestissement de l'écriture.

Cette deuxième partie de mon analyse montre bien que la parole féminine de Rachid Boudjedra peut être inscrite au chapitre des autres paroles féminines algériennes.

Nous allons «écouter» à présent dans la troisième partie de mon analyse une autre voix féminine algérienne, une voix qui s'entend déjà depuis plusieurs décennies, celle de l'écrivaine Assia Djebar et nous allons voir en quoi cette parole mûre est ressemblante ou au contraire différente des autres paroles jusque là-analysées.

UNIVERSITE DE NICE- SOPHIA ANTIPOLIS
FACULTE DES LETTRES, ATRS ET SCIENCES HUMAINES

**ÉCRITURES FÉMININES ALGERIENNES DE
LANGUE FRANCAISE
(1980-1997)
MEMOIRE, VOIX RESURGIES, NARRATIONS
SPÉCIFIQUES**

THÈSE DE DOCTORAT

Tome II

Présentée par

Esma Lamia AZZOUZ

sous la direction du professeur

Arlette CHEMAIN

Membres du jury:

Mme. Arlette CHEMAIN, Professeur, Université de Nice

Mme. Karin HOLTER, Professeur, Université d'Oslo

M. Charles BONN, Professeur, Université de Paris XIII

Mme. Veronika FRASER, Professeur, Université de Windsor, Canada

Septembre 1998

**PARTIE III: ASSIA DJEBAR OU
L'ITINERAIRE ACCOMPLI**

Après avoir analysé plusieurs ouvrages d'écrivaines algériennes, j'ai préféré laisser en dernier lieu la partie consacrée à Assia Djébar car elle se démarque des autres écrivaines étudiées par la profusion de ses écrits et par ses différentes approches, par sa maîtrise incontestable de l'écriture, mais aussi, il faut le dire, par sa situation socio-historique, étant l'une des premières Algériennes à avoir écrit avant l'indépendance de l'Algérie, à avoir participé à la lutte ¹³⁹ pour l'indépendance et qui continue à produire jusqu'à présent. On peut citer également un fait non négligeable, d'autant plus qu'il va constituer un des piliers de son approche vis-à-vis de la langue française: elle fait partie des premières filles qui ont fréquenté l'école française et qui ont échappé de ce fait à un destin féminin millénaire.

Toutes ces raisons (qu'on peut certes qualifier de biographiques) sont indispensables à toute tentative d'approche du texte littéraire de l'auteur, bien que, comme nous allons le voir plus loin, les textes d'Assia Djébar sont loin d'être des romans autobiographiques. En effet, l'auteur va entraîner le lecteur dans un jeu consistant à se voiler et à se dévoiler selon des critères qui échappent au lecteur et qui le déroutent dans sa quête.

Ayant choisi seulement les écrits postérieurs à 1970, j'ai écarté par rapport à mon cadre chronologique les premiers textes d'Assia Djébar et mon étude débutera avec ce que j'appelle "le second souffle" de l'auteur qui se situe avec la publication du recueil de nouvelles *Les femmes d'Alger dans leur*

¹³⁹ Assia Djébar était auprès de son mari à la frontière algéro-tunisienne les dernières années de la guerre d'Algérie.

appartement (1980) et qui se prolonge jusqu'à la date présente¹⁴⁰. Je n'inclurai pas dans mon travail, *Loin de Médine*¹⁴¹, ce livre étant plus un témoignage historique en réponse à l'urgence de la situation de la femme qu'un texte littéraire que je pourrais inclure dans ma recherche. Cependant je ne pouvais pas ne pas inclure dans mon travail les techniques utilisées dans ce texte pour s'approprier les voix du passé et les comparer avec les autres voix que l'auteur tente de soustraire à l'asphyxie. Je n'inclurai pas non plus *Le blanc de l'Algérie* et *Vaste est la prison*¹⁴² car ces titres sont parus alors que mon travail était déjà entamé depuis une longue période, mais je les citerai souvent dans mes comparaisons car ils apportent une nouvelle dimension aux précédents textes de l'auteur particulièrement *Vaste est la prison* qui est le troisième livre du quatuor annoncé à la parution de *L'amour la fantasia*. Quant au *Blanc de l'Algérie*, il répond à l'urgence de l'instant et met à nu la supercherie dont sont victimes les Algériennes: tout a commencé par la prise des armes pour l'indépendance et cela se termine par la prise des armes contre ces mêmes femmes. Point final d'un itinéraire avorté.

L'écriture d'Assia Djébar diffère nettement de celle des autres écrivaines étudiées. Nous retrouvons néanmoins chez elle les dialectiques fondamentales et les préoccupations de toutes les femmes écrivains. Je comparerai l'approche de ces femmes à des esquisses réussies et celle d'Assia Djébar comme le travail achevé, l'aboutissement parfait d'un travail

¹⁴⁰ A cette date, nous relevons trois nouveaux titres: *Le blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995, un recueil de nouvelles: *Oran, langue morte*, Paris, Actes Sud, 1997 et *Les nuits de Strasbourg*, Paris, Actes Sud, 1997.

¹⁴¹ *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991.

¹⁴² *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.

de longue haleine couronné par une maîtrise sans comparaison d'un point de vue narratif et thématique. Ses comptes avec la langue autre sont un corps à corps sans pitié qui lui a permis incontestablement de s'élever au-dessus de toutes les tentatives des autres écrivains maghrébins les deux sexes confondus.

Nous allons commencer notre étude selon l'ordre chronologique des parutions retenues, soit *Femmes d'Alger dans leur appartement*¹⁴³ , *L'amour, la fantasia*¹⁴⁴ , *Ombre sultane*¹⁴⁵ . et *Vaste est la prison*¹⁴⁶ .

¹⁴³ *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions des Femmes, 1980.

¹⁴⁴ *L'amour la fantasia*, Paris, Lattès, 1985.

¹⁴⁵ *Ombre sultane*, Paris, Lattès, 1987.

¹⁴⁶ *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.

CHAPITRE I: FEMMES D'ALGER "DANS" LEUR APPARTEMENT

L'ensemble du recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* est composé de six nouvelles encadrées par une "ouverture" et une "postface" qui constituent la base et le fil conducteur de la problématique de l'auteur et de son approche. Je dirais que les différentes nouvelles du recueil sont un prétexte pour expulser le malaise de l'auteur vis-à-vis du mutisme féminin, vis-à-vis du silence imposé par l'histoire masculine et expriment le profond désir de l'auteur de donner enfin la parole aux femmes, ces femmes écartées dans un premier temps par le voile, par le silence et à la fin par l'histoire. Mais de quelle façon l'auteur va-t-elle rendre justice aux Algériennes? Comment restituer une parole qui ne s'écrit pas, une mémoire qui ne se transmet que par la branche féminine, à l'ombre des terrasses-prisons. Tels sont les questionnements qui préoccupent Assia Djebar et qui l'obligent à plonger sa face dans l'ombre à son tour afin d'extraire quelques bribes de voix de femmes, des femmes exilées mentalement du monde sculpté sur les mesures et les valeurs masculines. De ce plongeon dans les mémoires féminines ressort un autre malaise, celui de l'auteur, celui de "traduire" un arabe souterrain, un arabe qui ne s'écrit dans aucun alphabet, qui ne peut être traduit dans aucun ensemble de signes, un "arabe de l'ombre" pour des

femmes de l'ombre. Pour la femme et pour l'écrivain se pose alors un dilemme. Connaissant la spécificité de ce langage du royaume des ombres, quel sera la part ou l'apport de la langue française? viendra-t-elle transgresser et agresser elle aussi à son tour un langage ô combien de fois étouffé, ou arrivera-t-elle à Eclairer les voix étouffées?

Comme toutes les langues écrites, la langue française aura du mal à transporter ou transcrire une sensibilité orale et une parole plus habituées aux murmures qu'à l'exposition en plein jour. Mais en plus de cela, la langue française est la langue de l'humiliation et de l'affront, la langue de la conquête et du viol ensanglanté et pourtant, cette langue est aussi la seule qui puisse extraire la parole enfouie car c'est la seule qui a donné une liberté au corps et une liberté d'esprit aux Algériennes. C'est la seule qui a permis au corps de s'épanouir et de s'envoler loin des grilles de la prison familiale, c'est la seule langue apprise en fait, même si cette langue devient une langue en lambeaux, formée de mots criés plus que dits, lacérés dans l'ombre et dans le noir. Et c'est pour cette raison que continuant dans la même problématique Assia Djébar va se faire sourcière et spéléonaute dans *L'amour, la fantasia* et tenter de sortir de l'ombre Hadjila dans *Ombre sultane*, cette ombre qui dévore et ronge la femme algérienne et l'empêche de sortir sa face au soleil.

Le recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement* est donc constitué de six nouvelles de longueur différente (la plus longue, "Femmes d'Alger dans leur

appartement" constituée de 57 pages et la plus courte "Jour de Ramadhan" constituée de 3 pages). Dans ce recueil, rien n'est laissé au hasard, le moindre détail a son importance, de la couverture du livre (Le tableau de Delacroix) à la structure du recueil lui-même. En effet, les nouvelles n'auraient pas eu l'impact souhaité sans l'ouverture et sans la postface qui donnent au texte une dimension autre et qui obligent le lecteur à ne plus voir dans l'enfermement des femmes quelque exotisme désuet, mais bien un désespoir et un désarroi sans limites. L'ouverture déjà trace les grandes lignes du texte et donne leur importance aux mots et au vocabulaire utilisé. Le mot "voile" n'aura plus le même sens dans le texte après que celui-ci ait été associé au "voile des mots" et au "voile du langage". Le mot voile ne sera plus associé à la coquetterie citadine ou à la mystérieuse odalisque, non à partir de cet instant le voile sera associé à une violation de droits à l'imposition d'une idéologie masculine rétrograde. De même pour la parole féminine, elle devient le symbole d'une lutte annonciatrice de perturbations et de bouleversements et non plus comme un geste caractéristique de l'espèce humaine.

Dans la postface, l'auteur expose ses principales préoccupations et enrichit le recueil de nouvelles orientations qui seront développées dans les ouvrages qui paraîtront plus tard (l'Histoire, la langue, la mémoire etc.).

La postface est aussi une sublime "textualisation" du tableau de Delacroix, en effet si ce dernier a immortalisé à jamais les quatre Algériennes et qu'il a su dans un deuxième temps dépasser le courant exotique qui régnait alors au profit d'une expression plus représentative de la claustration féminine, Assia Djébar, elle, en "lisant" avec "les yeux" et avec le "coeur" l'oeuvre de Delacroix, a inscrit le texte autant que le tableau dans le cercle des représentations incontournables de la dénonciation de l'exotisme fétichiste

et dévoilé que loin d'être sultanes, ces femmes ne sont en fait que prisonnières...

1/ La parole voilée ou les voix en déperdition

Le voile qui voilait le corps de la femme s'est vu remplacé par un voile du langage, la parole est étouffée par le voile de l'interdit qui l'enveloppe et l'asphyxie, car mots prononcés dans le noir et derrière les murs, habitués à des barrières et des frontières, les mots ne peuvent plus atteindre les "autres". Le voile se fait plus pressant et plus lourd à porter:

Les mots sont détachés... ils flottent avant de me parvenir. Est-ce pareil quand je parle, si je parle? Ma voix ne les atteint pas. Elle reste intérieure. (p.15)

Assia Djébar est rongée par le désir de sortir de l'oubli les voix de femmes, au point où elle matérialise ce geste, qu'elle s'acharne à mettre des voix sur le papier. Et de ce fait donner une voix au texte - au sens réel du terme - s'avère aussi impossible que de transcrire les chants de femmes remplis de tendresse et de tristesse:

Toute une tendresse dont ces voix étaient pleines remontaient en nénuphar de l'oubli. (p.28)

Après avoir été rendu invisibles par les voiles, voilà qu'on veut rendre les femmes muettes, qu'on veut mettre à jamais des barrières entre leurs mots et l'extérieur. Sarah s'amuse à imaginer un monde où les femmes au lieu d'être muettes seraient sourdes:

On déciderait d'un âge d'intronisation dans l'interdit, d'une cérémonie, de tout un rite: ce serait pour leur mettre, comme moi maintenant mais définitivement, des barrières énormes sur les oreilles... Elles n'écouteraient plus personne et ce serait un crime d'honneur au pays où un mâle, d'ailleurs ou d'ici même, tenterait de se faire entendre d'elles... Elles ne percevraient que leur gargouillis intérieur, cela jusqu'à ce qu'elles deviennent vieilles et n'enfantent plus. (p.30)

Cette scène avec les écouteurs nous dévoile une technique de l'auteur; en effet, la scène est beaucoup plus filmique que narrative, au moment où Sarah a le casque sur les oreilles, les sons externes ne sont plus perceptibles et de même que la narration devient elle aussi "sous casque" car elle ne traduit que ce qui est perceptible par Sarah. En effet Sarah se demande si elle a parlé trop haut à cause du casque (p.30), mais on ne saura pas si elle l'a fait ou pas, car la narratrice semble ne pas en savoir plus - elle aussi semble avoir mis des écouteurs - De même quand la narratrice saisit au vol une phrase d'Irma:

Une crise d'adolescence.... concluait Irma qui avait dû dire plusieurs autres phrases, sans que Sarah levât la tête. (p.30)

La scène aurait très bien pu être filmatisée, sans aucun rajout narratif, il aurait juste fallu mettre les voix "on" puis "off" , et à ce moment il aurait été facile de comprendre et de voir que Sarah n'écoutait pas ce qu'elle disait et si effectivement elle a parlé trop haut. Le texte effectivement nous fait souvent rappeler plus un scénario qu'un recueil de nouvelles (surtout la nouvelle "Femmes d'Alger dans leur appartement").

De même dans "l'Interlude", la fête est très musicale et la narration est entrecoupée de chants du "vieux", les précisions concernant le

commencement d'une nouvelle chanson relèvent aussi plus de la technique cinématographique que de la technique narrative. Et si certains ont pensé que le texte était en fait un scénario, ils n'ont peut-être pas tort. Mais on peut très bien aussi y relever l'influence de ces deux longs métrages¹⁴⁷, et aussi tout simplement le besoin de sonoriser le texte. N'est-ce pas ce que l'auteur recherche en fait: donner de "l'air" à des voix? Pas spécialement écrire "sur" les femmes, mais avant tout *donner voix* aux femmes. Et si l'exercice s'avère difficile, la technique employée par l'auteur, cette intrusion du son dans la narration permet si peu soit-il de donner l'illusion que le texte est sonorisé et de cet fait se rapproche plus du but de l'auteur et aussi de son projet cinématographique comme le montre cette citation:

[...] car je circule, moi la femme, toutes les voix du passé me suivent en musique, chant heurté, cris cassés, mots en tout cas étranges, voix multiples trouant la ville à midi métamorphosée...
(p.53)

Souvent l'auteur sort de sa réserve pour joindre sa voix à celles des femmes, pour se sentir plus près d'elles, ces moments sont reconnaissables par l'écriture typographique utilisée alors par l'écrivaine, soit en italique (p.101), soit en marge du texte. Mais si les femmes libérées tentent d'être à l'écoute à nouveau des voix ensevelies, qu'en est-il du chemin inverse? Est-ce que les femmes qui portent en elles la mémoire féminine ont la possibilité d'écouter les femmes libérées, n'y a-t-il pas en fait un fossé profond qui sépare les deux ? L'auteur tentera une approche dans ce sens dans *L'amour, la fantasia*, au moment où elle racontera à son tour des histoires se

¹⁴⁷ "La nouba des femmes du mont Chenoua» réalisé en 1978 et "La Zerda et les chants de l'oubli" réalisé en 1982.

rapportant à la mémoire féminine, des histoires lues et acquises grâce à l'écrit.

Les voix de femmes, en plus du fait d'être porteuses de la mémoire collective, sont le témoignage vivant de souffrances accumulées qui ne peuvent s'exprimer par l'écrit, seulement encore une fois par la voix. Ainsi pour le deuil la femme n'aura que sa voix pour expulser le mal infligé par la mort. Les élégies improvisées, les mélopées incantatoires, les chants mortuaires font partie de la mémoire féminine et de la culture musulmane arabo-maghrébine. En effet comme j'en parlerai plus en détail dans l'étude de *L'amour, la fantasia*, cette tradition date de la période antéislamique et s'est perpétrée durant tous ces siècles. Même si la poésie élégique ou "nath'r" n'existe plus, elle s'est perpétrée en fait de façon spontanée chez des générations de femmes qui avaient en elles le don de la poésie mais que la rudesse de la vie laissait inexploitée jusqu'à ce que des événements bien spécifiques telle que la fulgurance de la mort incitent ou aident à l'explosion de ces sentiments.

Pour l'auteur, la voix de femme peut être ces chants, ces voix, ou tout simplement un cri, le cri poussé du fond des entrailles, un hurlement qui englobe les cris ancestraux et les cris futurs :

Voix de toutes les mères muettes d'impuissance, qui contemplent le malheur des descendances... Voici l'aveugle de la ville, autrefois courtisane. Désormais sa prêtresse dérisoire, contralto tendre qui rappelle quoi pour les morts qui...

-Hadda, ma blessure, de toutes les mères l'effigie!

-Dieu est le seul Dieu...reprirent en chœur plusieurs vieilles de l'assemblée, le temps de permettre à la vieille d'improviser encore[...] L'instant où parvenue à l'acmé, la voix de l'aveugle fuserait en un long cri déchirant. Et ce serait la rupture aigre de toutes les tranches du chant accumulées. (pp.110-111)

Dans cet exemple, on peut remarquer que la narration est interrompue par une voix, un son: la voix de l'aveugle venue pour pleurer l'amie. Les femmes présentes à la cérémonie sont enfermées toute l'année (comme le précise l'écrivaine, beaucoup ne peuvent même pas aller au hammam), elles gardent pour elles toutes les blessures, les peines et les humiliations; cette accumulation de sentiments non exprimés, peut être dangereuse pour l'équilibre psychologique de celles-ci, ainsi au moment de la rencontre avec les autres, c'est l'instant pour oublier, pour se retrouver, et pour rechercher quelques traces de bonheur commun ou au contraire de malheur chez les autres, instant de partage et de solidarité:

Dans cette geste (les guerres perdues), regards et voix de femmes continuent à être perçus à distance, au-delà de la frontière qui devrait être celle de la mort, sinon de la victoire (p.176-177)

Pour calmer la souffrance et semer les graines de la révolte et lutter contre l'oubli, quoi de mieux que de parler, de laisser la voix sortir de l'enfermement, devenir "la femme-voix", devenir la voix qui cherche dans les tombeaux ouverts:

Parler et parler... la femme-regard et la femme-voix. (p.68)

Grâce aux voix des autres, grâce au fait d'entendre les autres se dévoiler (ou au contraire se dissimuler derrière des mots), l'auteur relève un phénomène important qui est celui de se découvrir soi-même à travers les paroles, les voix et les mots :

Celle qui regarde, est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin.. (p.64)

De cette tentative d'entendre les autres se dévoiler afin de se dévoiler soi-même, ressort la propre tentative de l'auteur de se retrouver et de retrouver sa propre voie à travers les voix des femmes. En comparant ce à quoi elle a elle-même échappé, et ce qu'elle a perdu à jamais (les fêtes féminines, le sentiment d'appartenance à une entité féminine etc.), ce constat lui permet de mesurer son propre éloignement ou son rapprochement de ces femmes, ceci lui permet aussi de se situer par rapport à la recherche et son questionnement vis-à-vis de la langue autre, langue qui l'a exilée de sa langue maternelle et du monde féminin par la même occasion.

2/ Les barreaux de la mémoire

Du projet de donner vie aux voix ensevelies, l'auteur en arrive à vouloir défricher et déblayer les mémoires féminines, reconstituer les mosaïques brisées et dispersées de cette mémoire écartelée, "une mémoire défaite" (p.33)

Mémoire vouée à l'oubli et à la mort car orale, car souterraine, car féminine. Mémoire qui ne se transmet qu'à l'ombre des maisons, "de bouches en bouches" ¹⁴⁸, autant dire de murmures en murmures, de chuchotements en chuchotements.

¹⁴⁸ Traduction de l'arabe dialectal algérien, pour dire de "bouche à oreille".

Les filles dans la nouvelle "La nostalgie de la horde", tentent de se réappropriier la mémoire du pays à travers la mémoire de la grand-mère, alors elles supplient l'aïeule de leur raconter sa jeunesse, et en fait à travers les souvenirs personnels de la grand-mère, c'est l'Histoire de l'Algérie qui est aussi véhiculée; en effet la grand-mère raconte la conquête de sa ville par l'armée française par le biais d'un souvenir personnel et douloureux, celui de la naissance et de la mort de sa fille unique ce jour-même, vie et mort en l'espace de deux fractions de seconde. Ici donc la mémoire personnelle est intimement liée à la mémoire collective, elle est même indissociable de celle-ci.

Dans un autre style, plus violent et plus révolté, le jeune Nezim du haut de ses seize ans reproche déjà au père de garder le silence sur l'histoire encore toute proche de l'Algérie. Le père semble avoir tiré un trait sur ses souvenirs concernant la guerre d'Algérie; il ressemble à tous les hommes (et femmes) de sa génération, qui sont devenus des amnésiques et qui ont failli à leur rôle de transmetteurs de messages, laissant ainsi la voie libre aux usurpateurs. Le fils reproche et refuse ce mutisme et émet le désir d'en connaître plus sur ce passé si proche par le temps et qui semble si loin tant l'amnésie semble s'être emparée de tous.

Leïla, compagne de lutte, sombre dans la folie car elle étouffe derrière les barreaux de la mémoire, elle souffre aussi de l'amnésie et de l'ingratitude qui se sont emparées des siens après l'indépendance:

Celles qui ensuite sont restées soi-disant vivantes à travers prisons de fer, puis barreaux de la mémoire, puis... (elle pleure) puis comme moi à travers les transes de la fièvre (car Sarah, j'ai de la fièvre, tu sais, j'aurai toujours de la fièvre) sont-elles restées vraiment vivantes?

[...] Il me faut parler, Sarah! Ils ont honte de moi! (pp. 60-61)

Pour les personnages de la nouvelle, comme pour l'auteur, l'histoire de l'individu est étroitement liée à l'histoire du pays. Et à chaque mémoire individuelle correspond l'héritage de la mémoire collective algérienne. Malgré les barreaux imposés à la mémoire féminine, la mémoire féminine reste indissociable de l'histoire algérienne.

3/ Le silence comme violence

Dans cette atmosphère de l'urgence de dire, et surtout faire attention à bien dire de façon à ne pas tuer les voix déjà étouffées, resurgit une notion essentielle qui ponctue l'apparition de ces voix. Cette notion est celle du silence, le mur de silence. Même si cette notion n'est pas très développée dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, mais beaucoup plus dans les textes qui vont suivre, le silence et sa lourdeur influencent déjà le texte ci-présent.

Le silence qui signifie une difficulté de pouvoir s'expliquer ou se dire, un silence héréditaire transmis avec le lait de la mère, un silence imposé par la loi du père, par la loi de la société (d'où peut-être le cri, le hurlement qui sont poussés au moment où le silence atteint son apogée).

Ce silence reflète peut-être la relation de l'auteur par rapport à son propre silence, mais ici, il était encore trop tôt d'analyser le pourquoi de son propre silence, elle le fera plus tard comme nous le verrons dans les études qui suivront. Le silence est inclus dans la féminité, c'est une partie de la femme,

il est une qualité appréciée et recherchée¹⁴⁹, il est donc cultivé avec précaution et soin et franchir le pas vers l'autre côté, le côté de la parole, coûte cher à l'auteur comme à ses personnages.

Sarah est de celles que le silence habite, pas la soumission, mais un silence vicieux et souterrain "j'ai toujours eu des problèmes avec les mots" dit-elle. Nous remarquons que ce personnage souffre de la mort de sa mère, mort qu'elle n'a pas acceptée car subite durant son éloignement et son emprisonnement (un autre lieu de retrait et de silence), et que cette mère a été toute sa vie une femme silencieuse, soumise au père, et qui ne se plaignait jamais. La fille fera de même et même les tortures subies ne la sortiront pas de son mutisme génétique. Et c'est le silence de la mère qui la pourchassera, oui, la mère morte sans avoir poussé le cri libérateur (mêmes regrets que nous retrouverons dans *Vaste est la prison* vis-à-vis de la grand-mère paternelle morte sans avoir expulsé ses souffrances). C'est pour cette raison que le silence est vécu et partagé par toutes et le jour où il est rompu, il est rompu aussi au nom de toutes:

Aimer l'autre - reprit-elle plus bas, un tout petit peu plus bas - l'aimer en le contemplant; s'efface votre fièvre à vous, votre violence à vous, les cris que vous n'avez jamais poussés!...[...] Vous parvient la voix de l'autre, de celui qui souffre, ou qui a souffert... et qui se délivre, et voilà que vous pleurez pour lui, pour elle, vous ne pouvez pleurer que pour lui, que pour elle! (p.74)

C'est dans ce contexte qu'il faut mesurer le poids d'un mot dit hors de ce silence imposant, et les conséquences qui en découlent.

¹⁴⁹ L'un des adjectifs de beauté de la femme "masrara" dont la racine vient du mot "sar" qui veut dire secret, reflète bien ce que la société attend d'une femme: qu'elle soit secrète et muette.

4/ Le regard de la regardée: Le regard du "dedans" ou regard vers le "dedans"?

L'ensemble du recueil étudié base son approche (comme l'indique par ailleurs le titre du recueil) sur un regard jeté sur le "dedans" d'un harem algérien une certaine année, 1832. Le regard d'un peintre curieux et avide de regarder et de jouir de "l'inregardable" et de "l'inviolable" va complètement perturber les données de la notion du regard posé traditionnellement sur les femmes. En effet le regard de l'étranger passait pour un regard qui n'atteint pas car venant d'ailleurs, de l'autre côté de la haie, et pourtant Delacroix a "su les regarder [les femmes] mieux que n'importe qui" (p171). Il a su lire le désarroi et la claustration de ces femmes dit encore l'auteur, il a su montrer la lumière artificielle qui inonde ce monde de femmes montrant ainsi à quel point elles vivent à l'ombre du monde, puis pour finir à l'ombre d'elles-mêmes.

Il a pu dévoiler en fait aussi leur regard à elles, elles qui ne se sont pas totalement abandonnées au regard de l'étranger ni se refusant tout à fait à lui. Cette ambiguïté révèle leur avidité de regarder, d'être vues et regardées. Le regard du peintre a permis en fait à ces quatre Algériennes de regarder aussi, puisqu'elles regarderont à vie - cachées derrière le tableau - pour l'éternité les autres, ceux qui les regardent, d'où la crainte habituelle des hommes de soumettre les femmes aux regards des autres, figeant à jamais leurs regards "insoutenablement actuels")

A travers la peinture et plus à travers la lecture faite par Assia Djebar de la peinture, les quatre Algériennes ne deviennent plus des odalisques qui

attirent les amateurs d'exotisme, elles deviennent les témoins de quatre prisonnières et non plus de quatre sultanes.

Plus loin, l'auteur tente de trouver une issue pour "nous" les femmes dit-elle en s'associant totalement aux femmes dont il s'agit:

Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent: [...] Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons!... La femme-regard et la femme-voix (p.68)

Tout comme la peinture de Delacroix a été basée sur un regard interdit, la narration va de même être basée sur le regard, fait par une femme-regard. Le tout se joue dans la notion d'interdit, car le tableau comme le regard féminin restent "des regards volés", des regards volés à l'interdit même.

5/ Le corps se recherche ou de l'ombre à la lumière

Dans ce recueil de nouvelles l'opposition ombre/lumière resurgit souvent, et si elle n'a pas encore atteint la structure dichotomique d' *Ombre sultane*, elle se manifeste ici déjà de façon claire. En premier lieu le tableau de Delacroix plonge les femmes dans l'obscurité et cette mince lumière qui émane d'on ne sait où, rajoute ou accentue l'atmosphère étouffante et obscure du lieu: les femmes sont bien en marge de la lumière qui doit inonder les rues d'Alger.

Le corps de la femme n'évolue que dans les pénombres, dans les lieux gardés et fermés et dans les hammams aux salles sombres et enveloppées d'humidité et de vapeurs qui servent de nouveau de voile voluptueux aux

femmes ou qui remplacent les rideaux et les étoffes de la maison-prison. L'auteur parle de chemin myope du hammam car les corps sont difficilement discernables (p.47). Myopie, voiles, maisons fermées, tous cachent le corps, la voix de la femme et l'enfoncent dans l'obscurité:

Langue desquamée de n'avoir jamais paru au soleil, d'avoir été psalmodiée, déclamée, hurlée, théâtralisée, mais bouche et yeux toujours dans le noir (p.8)

La problématique d'Assia Djébar se centre aussi sur le corps féminin dit libéré. Est-ce que la femme algérienne aujourd'hui qui se promène sans voile, autant dire "nue" dans l'arabe dialectal est vraiment libre et sent que son corps lui appartient? Le corps de la femme semble désespérément consigné et condamné aux ténèbres et à croupir dans l'ombre comme le montre cette citation:

Femmes d'Alger, qui depuis ces dernières années, circulent, qui pour franchir le seuil s'aveuglent une seconde de soleil, se délivrent-elles- nous délivrons-nous - tout à fait du rapport d'ombre entretenu des siècles durant avec leur propre corps? (p.9)

Comme le remarque Marta Segarra¹⁵⁰, les hommes qu'on trouvait dans les premiers écrits d'Assia Djébar femmes n'existent plus dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Les femmes d'Alger du temps actuel, après s'être recherchées auprès ou "dans" des hommes et après avoir tenté de découvrir leurs corps auprès des amants et maris - en fait c'était le couple qui se recherchait et la femme faisait partie de ce couple - tentent ici de renouer avec un corps féminin libéré de toute attache, un corps qui cherche

¹⁵⁰ Marta Segarra, *Romancières maghrébines francophones leur pesant de poudre*, Paris, L'Harmattan, 1997.

l'épanouissement et l'osmose avec l'esprit et qui ne s'emmitoufle plus ni de voiles réels, ni de voiles déguisés. On remarque qu'à part Sarah, tous les personnages féminins sont célibataires, donc elles disposent de leurs corps et la recherche de leur identité ne passe pas par la confrontation ou la présence d'un homme. La nouvelle femme d'Assia Djébar est une femme affranchie, de corps et d'esprit affranchis - tout comme les autres femmes des ouvrages qui vont suivre la parution de *Femmes d'Alger dans leur appartement* seront toujours décrites affranchies ou sur le point de s'affranchir -

Le passage ou l'aboutissement à l'acceptation du corps passe par la connaissance de celui-ci, or comment connaître un corps qu'on a caché emmitoufflé, appris à craindre et à refouler, un corps interdit ? La femme n'arrive à être en harmonie avec son corps qu'au moment où loin de la pression de la société, elle laisse son corps se balancer sur les rythmes de la musique, là le corps se délie, se débarrasse des angoisses, des peurs, des privations et des frustrations. Il n'existe plus de murs ou de fenêtres. Le corps en transes ou juste en mouvement a la capacité ou la possibilité de s'envoler, il n'est plus une entité immobile et statique, non il évolue en entité dynamique capable de survoler les prisons de l'âme. Ce n'est que dans ces moments là que la société tolère de voir le corps des femmes en mouvement.

Le corps se "dé-chaîne" aussi au contact de la souffrance des autres femmes au moment où la mort les frappe, là les corps de femmes se reconnaissent et accompagnés de chants mortuaires improvisés ils se laissent enfin aller loin des regards masculins:

Dans la culture orale algérienne, principalement, se développe dans le poème, dans le chant et jusque dans les figurines de la danse lente ou nerveuse, le thème presque unique de la

meurtrissure qui vient remplacer l'imprévisibilité vivace de l'expression du désir ironique (p.177)

La recherche de l'épanouissement du couple, de soi, passe nécessairement par la naissance du corps. Et l'écriture a permis à la femme de lever le voile sur son propre corps, de libérer le corps certes, mais aussi dé-couvrir le corps par le dévoilement et la sensualité de ce dernier.

6/ L'enterrement avant la tombe ou le Deuil à vie

Nous avons évoqué brièvement au début de cette étude, l'importance de l'expression du deuil dans la culture féminine algérienne. En effet il me semble que dans ce recueil de nouvelles flotte incessamment le poids du deuil et de la mort. Oui il s'agit du deuil, le deuil de la femme des années 80, femme en deuil de ses espoirs nés avec l'indépendance, femme qui n'a toujours pas digéré le deuil de celles qui sont tombées avant de voir un jour de leur vie, le soleil briller sur l'Algérie libérée, celles qui sont mortes bien avant les tombes; les morts ne sont pas toujours là où on croit, l'Algérie est remplie de mortes-vivantes, de mortes car leurs coeurs sont dépourvus de sentiments tels que la joie ou l'espoir, et vivantes car elles continuent malgré elles à assurer les fonctions communes aux "êtres vivants", à savoir dormir, manger et procréer.

Dans les six nouvelles qui constituent le recueil, la mort est omniprésente: dans "Femmes d'Alger dans leur appartement", il y a la mort de tous ceux qui ont fait la guerre d'Algérie et qui luttent pour oublier ou qui tentent de vivre avec cette perte. Ali, est comme amnésique en ce qui concerne cette

période, Leïla sombre dans la folie à défaut de pouvoir oublier et Sarah est à demi morte car elle n'arrive pas à accepter la mort de sa mère survenue lors de son emprisonnement, morte sans avoir jamais esquissé un cri de révolte. Même si les personnages ne parlent jamais entre eux du spectre de la mort, celui-ci plane entre eux et fait qu'ils se comprennent tous sans avoir à en parler, il est le ciment qui les lie entre eux et qui les sépare des autres.

Dans "La femme qui pleure", la mort est proche, la nouvelle annonce un deuil prochain, un deuil en plus de celui porté par l'homme "après des années de prison", et quand la narratrice dit "elle lui sourit, pour la première fois, malgré tout ce blanc. " comment ne pas comprendre malgré la couleur blanche du deuil, malgré ce voile blanc qui lui sert de linceul de son vivant?

Dans la nouvelle "Il n'y a pas d'exil", la mort et le deuil embaument l'atmosphère, la mort du petit voisin ravive la blessure de la narratrice, elle qui portait déjà en elle un deuil inconsolable. La mort est partout, elle règne en maître sur les vies des personnages, même ceux qui ont été épargnés par elle, la sentent comme une composante indispensable de leurs vies, la "respiration de la mort est devenue «le chant» (p.86), et ceux qui ne peuvent oublier deviennent les véritables "exilés", car exilés de la vie par le souvenir de la mort et par l'omniprésence du deuil.

Le deuil est aussi le thème de la nouvelle "Les morts parlent", et contrairement au titre ce n'est pas la morte qu'on enterre le jour de la narration qui parle, mais celle qui est morte bien avant la tombe, c'est Aïcha, vieillie avant le temps et enterrée avant la tombe, qui parle et qui s'exprime. Aïcha que la douleur oblige à sortir de son mutisme et à esquisser des sursauts de révolte. Là aussi tout le récit est ponctué par les thrènes et les mélopées de femmes qui en profitent pour tenter d'extérioriser leurs

propres deuils, elles aussi sont des mortes. Les mortes sont celles qui sont enterrées dans des maisons en attendant d'être enterrées (ou délivrées) réellement, ainsi pense Nadja le personnage de "Jour de Ramadhan" qui pour le premier Ramadhan dans l'Algérie indépendante se révolte contre le fait qu'il y ait eu tant de morts et qu'en fait les femmes restent emprisonnées dans les maisons paternelles ou conjugales.

Dans la "Nostalgie de la horde" la mort est aussi omniprésente, la mort proche et la mort lointaine, et ce récit montre aussi comment cette promiscuité avec la mort est transmise aux générations suivantes grâce aux récits des anciens, donc même celles qui n'ont pas connu la guerre et la mort se trouvent chargées de souvenirs endeuillés.

Comme je l'ai montré, Assia Djébar entretient un rapport assez particulier avec la mort et le deuil. Et il me semble que dans ce recueil elle a donné les grandes lignes de son approche sans avoir vraiment été au bout de ce qu'elle voulait exprimer, mais elle le fera dans les textes suivants et surtout dans *Le blanc de l'Algérie*. Là, sans jamais se laisser aller, elle mettra sa souffrance et celle des autres à nu, mais là où réside le problème d'Assia Djébar, c'est qu'elle a toujours voulu éviter de parler des morts de peur de ne pas savoir en parler, de peur de sombrer dans le misérabilisme, de peur de renforcer cette image de la femme arabe si habile à pleurer, si vulnérable, si faible, c'est pour cette raison qu'elle restera toujours selon les dires des hommes "un être inférieur". Donc en parler risque de renforcer cette fausse idée; pourtant dans les textes d'Assia Djébar, "la femme ou les femmes qui pleurent" n'ont rien de ces femmes faibles sur qui on peut s'apitoyer. Au contraire l'auteur décrit leur endurance et leurs douleurs avec tant de dignité et de retenue, au point que le lecteur est étonné du peu de

larmes qu'elles déversent, de leur courage et se demande comment elles font pour ne pas se lacérer le visage à longueur d'année. La description du deuil devient chez Assia Djebar une façon de montrer encore une fois le courage de ces femmes qui restent dignes et qui apprennent à vivre avec le deuil et la souffrance comme d'autres apprennent à vivre avec une maladie incurable.

On retrouve la crainte de l'auteur de n'être qu'une "pleureuse" quand il a fallu écrire sur les morts qu'enterre aujourd'hui l'Algérie. Assia Djebar refuse de pleurer les nombreux morts; pour elle cet acte serait une reddition et longtemps elle se refusera d'écrire sur ces morts. Comme elle l'explique dans son interview du *Monde*¹⁵¹, le faire, serait une explosion intérieure". Elle finira par le faire tout de même, sept ans après les débuts des violences en Algérie, après sept ans de deuil...

Assia Djebar en sortant de son silence, a voulu dans un même élan lever le voile sur le silence des femmes. Il est vrai que ce silence fut un silence

¹⁵¹ *Le Monde* du vendredi 28 avril 1995. "C'est précisément ce qu'on demande aux femmes chez nous, à celles qui sont douées de parole et d'éloquence: d'être des pleureuses, d'apporter un certain niveau de lyrisme à la catastrophe et au malheur. Leur rôle traditionnel, c'est cela: une parole d'après le désastre. Je ne veux pas m'y plier. Non, je ne pleurerai pas mes amies meurtries en terre algérienne".

"orageux"¹⁵² car il a finalement véhiculé les voix de la révolte, les voix en déperdition qui tendent cependant vers la ré-appropriation progressive de la mémoire féminine.

¹⁵² Expression de Kateb Yacine, utilisée pour les femmes lors de sa dernière allocution adressée aux femmes de Sidi-Bel Abbès, en 1989.

CHAPITRE II: L'AMOUR, LA FANTASIA OU L'AMOUR S'E-CRI-T

L'amour, la fantasia apparaît comme la véritable deuxième naissance de l'oeuvre d'Assia Djébar, après le silence de treize ans entre le dernier de ses textes de la première période, *Les alouettes naïves*¹⁵³, paru en 1967 et la période du "second souffle" entamée par *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Cependant la période qui sépare la parution de *Femmes d'Alger dans leur appartement* et de *L'amour, la fantasia* ne peut être considérée comme un silence, ou une période transitoire, elle est au contraire la période où a mûri le projet de *L'amour, la fantasia* sous les feux de deux projets cinématographiques¹⁵⁴ qui sont à la source aussi d'une partie texte écrit final, et qui sont certainement pour beaucoup dans la maîtrise du sujet.

Le texte d'Assia Djébar inscrit le destin individuel dans son appartenance sociale et historique, nouant ainsi de façon irréversible la quête identitaire

¹⁵³ *Les alouettes naïves*, Paris, Julliard, 1967.

¹⁵⁴ Deux longs métrages: *La Nouba des femmes du mont Chénoua* (1978) et *La Zerda et les chants de l'oubli*. (1982).

au contexte historique et socioculturel. La construction de *L'amour, la fantasia*, obéit à un attrayant jeu de miroir où les trois quêtes citées se croisent, se mêlent et s'entremêlent continuellement.

Assia Djébar fait de l'Histoire le prétexte, le contexte et la toile de fond de son texte littéraire et à partir de cette recherche, l'auteur tente de se retrouver elle-même, de se rapprocher, et de renouer avec son peuple, et tout spécialement avec la catégorie féminine. "Renouer avec son peuple" dit Charles Bonn¹⁵⁵ à propos d'Assia Djébar "sera la manière ludique et non plus didactique de retrouver sa propre histoire".

Il est assez difficile de parler de niveau événementiel dans le texte de *L'amour, la fantasia*, car le texte est tout, sauf un récit chronologique. L'histoire est en fait constituée de trois histoires. La première partie raconte l'enfance de la narratrice et loin de révéler tout de son enfance, la narratrice dévoile quelques instants cruciaux qui vont marquer le cheminement de sa vie et ses intérêts, sa souffrance aussi. Chacun de ces récits est entrecoupé de récits historiques numérotés de I à IV, qui sont en fait une lecture historique personnelle de l'auteur. La deuxième partie raconte à partir d'écrits d'officiers français la conquête française de l'Algérie, et cette fois-ci, c'est le contraire, les récits historiques alternent avec les narrations personnelles numérotées de I à III. La troisième partie est, elle, un voile levé sur une multitude de voix de femmes anonymes qui ont participé à l'histoire proche de l'Algérie, voix superposées par des récits autobiographiques

¹⁵⁵ Charles Bonn; *Anthologie de la littérature algérienne*, Paris, Livre de poche, 1990.

encore une fois (avec toutefois quelques récits antérieurs à la guerre de libération comme le récit de Fromentin¹⁵⁶, et celui de Pauline¹⁵⁷).

Comme il a déjà été mentionné auparavant, la structure du roman est une structure en miroir, les trois parties se réfléchissent mutuellement. La première partie est constituée de neuf sections, quatre réminiscences d'enfance portant chacune un titre, et entre chacune de ces parties se trouvent des parties numérotées de I à IV et les deux ensembles sont clos par un petit texte en italique (49 pages en tout).

La deuxième partie est, elle, constituée de sept sections, trois sections portant des titres et qui renvoient à l'Histoire de l'Algérie, et entre chacune de ces sections, on trouve trois sections numérotées de I à III et le tout est clos de même par un texte en italique (66 pages en tout)

La troisième partie, la plus longue, a une structure différente, elle est constituée de cinq mouvements. Chaque mouvement est l'écho d'un récit individuel et d'un texte en italique, où sont intercalées des voix de femmes, et là encore nous pouvons constater la structure en miroir entre les énoncés qui constituent chaque mouvement. Le troisième mouvement a une structure quelque peu différente des autres. Il est en effet beaucoup plus court (seize pages alors que la moyenne des autres mouvements est de vingt neuf pages), il est constitué de cinq petits textes et d'un texte en italique; le cinquième mouvement clôt en fait les quatre autres et même le texte en entier, il est le point final de la problématique traitée. Nous ne pouvons que constater la rigueur de l'auteur qui tend vers le parfait, tant la structure

¹⁵⁶ Récit sur Haoua, l'amante tuée lors de la fantasia.

¹⁵⁷ Récit de Pauline Rolland, l'institutrice exilée par les tribunaux après l'instauration du second empire en 1852.

même du texte répond à ses préoccupations et tant cette structure est le reflet des mouvements et des sursauts qui secouent la narratrice.

1/ Écrire pour les "siens" dans la langue de l'autre

La littérature maghrébine d'expression française a connu après la période des indépendances et la montée du nationalisme et du panarabisme sa période la plus critique. Si des voix s'élevaient de France pour scander les funérailles prochaines de cette littérature qui à leur dire n'avait plus de raison d'exister, étant donné que les thèmes principaux de cette littérature étaient la quête de l'identité spoliée par le colonisateur¹⁵⁸, des voix interrogatives s'élevaient aussi du Maghreb. Peut-on continuer à écrire dans la langue de l'autre sans se mutiler? Peut-on continuer à affirmer sa maghrébinité alors qu'on est exilé de sa langue maternelle? Mais d'autre part, l'histoire n'a-t-elle pas déjà tracé les sillons du futur en faisant de ces écrivains des apatrides de deux langues? Impossibilité d'écrire en langue arabe, langue artificielle et inconnue pour la plupart de ceux qui ont fréquenté l'école française, et impossibilité de s'exprimer dans cette langue qui est, certes, la langue maternelle, la langue de l'amour et de la mère, mais qui a le tort de ne pas s'écrire. Dans cette tourmente chacun a essayé d'appliquer ses propres remèdes, les uns se sont tus ¹⁵⁹, les autres se sont tournés vers la langue berbère¹⁶⁰ pour y puiser les débris d'une origine

¹⁵⁸ Jean Déjeux dans *La littérature maghrébine de langue française*, Ottawa, Naaman, 1973, (p.48).

¹⁵⁹ A l'exemple de Malek Haddad.

¹⁶⁰ A l'exemple de Mouloud Mammeri.

écartelée, ou vers le théâtre en algérien dialectal¹⁶¹ . D'autres ont choisi l'exil et choisi d'assumer cet héritage non voulu, et très peu ont eu la chance de Rachid Boudjedra de pouvoir naviguer entre les deux langues et de pouvoir se payer le luxe de régler ses comptes dans l'une comme dans l'autre langue.

Assia Djebar n'a naturellement pas échappé à cette épineuse problématique, après avoir été la cible des nationalistes algériens et à leur tête Mostapha Lachref¹⁶² , la romancière a commencé il me semble sa descente dans les puits de la mémoire et de la confrontation avec sa double culture avec les deux longs métrages qu'elle a réalisés et écrits. En choisissant pour son retour sur la scène de la création le mode de l'expression orale, en choisissant de faire revivre les voix de femmes dans leur parler algérien quotidien sans aucun artifice de langue apprise, n'affiche-t-elle pas volontairement son désir et son profond déchirement vis-à-vis de la langue autre qui se trouve incapable d'exprimer ou de rapporter fidèlement les paroles précieuses de ces femmes qui sont les derniers témoins de l'histoire de la guerre d'Algérie?

A partir de cette mosaïque de voix multiples, l'auteur va plonger dans le questionnement de la langue, elle ne le fera sous forme de pamphlet, elle ne le fera pas avec l'arrogance d'avoir tout compris et tout résolu, elle le fera en retraçant son parcours personnel parallèlement au parcours de l'Algérie au

¹⁶¹ A l'instar de Kateb Yacine.

¹⁶² Cité par Jean Déjeux dans *La littérature maghrébine de langue française*, Ottawa, Naaman, 1973: "L'avenir de la culture algérienne" *Les temps Modernes*, n 209, Octobre 1963.

début de la conquête coloniale. Elle le fera humblement comme devrait être toute rétrospective douloureuse qui mettrait à vif les souffrances endurées.

Le désir d'écrire le texte de *L'amour, la fantasia* est d'abord animé par le désir de répondre aux premiers écrits sur la conquête de l'Algérie, en ne résistant pas à l'envie de décrire la beauté ou la sauvagerie de la prise d'Alger, les auteurs célèbres et illustres inconnus ont inscrit ainsi le début de l'histoire de la conquête d'Algérie:

Parmi la première escadre qui glisse insensiblement vers l'ouest, Amable Matterer regarde la ville qui regarde. Le jour même, il décrit cette confrontation, dans la plate sobriété du compte rendu. A mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après (p.16)

Les conquérants symbolisent en fait les véritables mains qui ont emmené la fillette (et avant elle le père de la fillette) vers le chemin de la langue marâtre que deviendra cette langue française.

2/ L'écrit qui libère

Là où la langue de l'autre s'inscrit sous un signe double, contradictoire, là où la plaie fait mal, c'est au moment où la langue de l'autre s'avère celle qui libère, celle qui a le pouvoir de briser les murs de l'enfermement, celle qui reflète le combat des femmes, celle par qui l'insoumission puis la révolte arrivent, traçant les sillons de la révolte souterraine; et de ce fait, la langue de l'autre se trouve doublement détournée de ses fonctions premières.

Les premiers qui ont utilisé la langue française en terre algérienne nouvellement soumise, l'ont fait pour assurer la suprématie de cette langue

et pour commencer l'effacement de la culture algérienne, or, voilà que 150 ans après au moyen de cette même langue, l'écrivaine leur renvoie au visage leur échec et se sert de cette langue pour crier à la face du monde les horreurs commises. La langue française colonisatrice a changé de camp et se trouve maintenant du côté de la vérité et de la liberté. La narratrice l'a faite sienne pour combattre avec les mêmes armes, les premiers mots écrits dans cette langue.

Concernant la fillette, la langue française s'est aussi détournée de sa mission initiale. Don du père, elle va devenir entremetteuse et initiatrice du monde de l'amour et de l'écrit. La fille en restituant la lettre déchirée par le père échappe au contrôle du père et commet la première écartade avec ce don nouvellement acquis. Il en est de même avec les filles cloîtrées qui osent entraver la surveillance du père et de toute la petite cité en écrivant à "des hommes inconnus":

Les jeunes filles cloîtrées écrivaient; écrivaient des lettres; des lettres à des hommes; à des hommes aux quatre coins du monde; du monde arabe naturellement. (p.20)

La narratrice en se remémorant cet épisode des filles cloîtrées, utilise la technique de graduation dans l'écriture, afin de montrer l'aggravation et la dramatisation de l'événement. Écrire revient à nommer le mal, à tenter de le cerner, prouver que celui qui tient la plume existe. En relatant cet épisode lointain, la narratrice expose son propre cheminement. Pour l'auteur, écrire correspond à briser les murs de l'oubli, à respirer, à lutter contre l'asphyxie

a) La portée du verbe

Si nous nous attardons sur ce que dit la narratrice concernant "l'indigène qui semble soumis , mais "pas vaincu", qu'est-ce qu'une victoire si elle n'est pas nommée? Elle dit que "les mots enrobent", tout comme son père qui en nommant sa mère (et réciproquement) la reconnaît. Cette puissance donnée au verbe, un verbe qui peut tuer ou au contraire donner vie même aux morts, n'est pas sans nous rappeler les rapports de la narratrice de *La pluie* avec les mots. Le personnage féminin de Rachid Boudjedra, souvenons-nous, procédait aussi de la même façon en refusant d'inscrire et en refusant de nommer certains mots. Par ces refus la narratrice contestait le statut de ces mots et leur présence, et refusait de ce fait de leur donner vie.

Dans les rapports aux mots, la narratrice d'Assia Djebar va à chaque fois accorder une grande importance au verbe utilisé ou au contraire au verbe qui lui échappe ou qu'elle rejette (les mots de la fille du gendarme par exemple), les mots, comme la lettre, comme le signe ont une importance primordiale dans une guerre, une guerre de signes avant d'être une guerre des armes comme le remarque si bien Hafid Ghafaiti¹⁶³ .

b) Butin de guerre ou dépouille de guerre?

¹⁶³ Hafid Gafaiti, *Les femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Or, une fois l'écrit de l'autre acquis, comment gérer cet écrit acquis? Que faire avec cela? Va-t-il se retourner contre celui qui le possède?

Alors la narratrice, comme les premiers officiers qui ont écrit pour extérioriser leurs peurs, comme les femmes cloîtrées qui écrivent pour fuir l'enfermement, la narratrice dit qu'elle écrit " pour encercler les jours cernés " (p.71) ", "pas pour le mal, pas pour l'indécent, mais pour me dire (p.72).

Mais peut-on écrire l'amour, la passion dans la langue de l'autre? Pour la narratrice :

Le message de l'autre se gonfle parfois d'un désir qui me parvient, mais expurgé de toute contagion. La passion, une fois écrite, s'éloignait de moi définitivement. (p.72)

Les mots de la passion bavarde ne peuvent pas la frôler (p.73), les mots de l'autre comme le regard sont situés de l'autre côté de la haie, il leur est impossible d'atteindre ou de pouvoir traduire des sentiments particuliers.

L'événement le plus significatif est certainement cette lettre d'amour de l'amant qui n'a pu atteindre la narratrice, puis qui n'a pas pu l'atteindre doublement quand les yeux d'un étranger se sont posés sur cette lettre. L'étranger a agi comme les officiers français, il a violé de son regard, et ce regard a aussi désamorcé à jamais les mots qui n'étaient pas de toute façon recevables.

Est-ce pour cette raison que les Arabes craignent tant le regard des autres, qu'ils craignent tant l'oeil qui se pose sur eux ou sur ce qui leur est cher? Est-ce pour cette raison qu'on parle du mauvais oeil? Cet oeil qui a le pouvoir de détruire et même de tuer:

Mots d'amour reçus, que le regard d'un étranger avait altérés (p.74)

Au moment où les yeux d'une autre étrangère se posent sur la lettre d'amour, la narratrice écrit que le premier et le deuxième regard ont annoncé la mort de cette lettre, pourtant la narratrice ne met pas sur un même niveau le regard de la femme et le regard de l'étranger, pas seulement parce que la femme est analphabète, mais aussi me semble-t-il parce que ses yeux sont différents des yeux de l'étranger qui a voulu délibérément violer et s'approprier des mots qui ne lui étaient pas destinés. Le regard de l'étranger sur la lettre a dénudé la narratrice, d'autant plus qu'elle a précisé que la lettre de l'aimé était remplie d'allusions à son corps et à son intimité et c'est ce qui l'a empêchée de la lire en entier.

La fin de la lettre, perdue quelque part dans un pays étranger, loin de sa destinatrice, brûlée ou flottant en petits morceaux à la surface d'un caniveau, confirme bien que l'écrit dans la langue de l'autre est sans prise sur la narratrice par la nature même de l'écrit et aussi par le contenu de cet écrit (amour, corps et intimité).

Un tel écrit ne peut lui être destiné, pas à elle seule, elle n'est pas comme la fille du gendarme avide et réceptrice de mots d'amour, de métaphores et de logorrhées. Non, elle est de l'autre côté de la haie, et si elle est une des rares filles de sa génération qui puisse déchiffrer les lettres de l'autre, elle se sent quand même isolée des autres compagnes car elle sait que les autres, toutes les autres ne peuvent pas ou n'ont pas le droit à des mots d'amour "privées d'amour" dit-elle à la page 74. La passion ne pourra pas s'exprimer pour elle sur le papier, comme si le mot étranger devenait taie sur l'oeil qui veut découvrir! (p.76). La narratrice s'exprime de même ainsi:

Écrire *devant*¹⁶⁴ l'amour. Éclairer le corps, pour aider à lever l'interdit, pour dévoiler... Dévoiler et simultanément tenir secret ce qui doit le rester tant que n'intervient pas la fulgurance de la révélation. (p.75)

Dans sa tentative de vouloir se dire dans la langue de l'autre, la narratrice met à jour aussi sa technique employée dans le texte de *L'amour, la fantasia*, un mouvement perpétuel de va et vient entre dévoilement et voilement, envie de se dire et pudeur de ne pas tout dire, "la langue s'enrobe de pudeur" (p.76) écrit la narratrice qui sent toujours le regard du père, oeil constant, diktat paternel, qui devance toute lettre, tout mot même le plus innocent. Sachant ce regard posé sur elle, elle ne peut que succomber à la tentative -ou à la tentation- de délimiter les frontières de son propre silence. La narratrice n'écrit pas "sur" l'amour, elle ne raconte pas l'amour, elle dit écrire "devant" l'amour et ce sont les mots qui lui servent de torche pour éclairer ses vacillements entre voilement et dévoilement. L'amour ne s'écrit tout simplement pas pour elle, (peut être qu'il se crie, comme nous allons le voir un peu plus loin), bien au contraire l'écrit ne renvoie à la narratrice que l'écho de son silence souterrain:

Dès lors l'écrit s'inscrit dans une dialectique du silence devant l'aimé[...] L'amour si je parvenais à l'écrire, s'approcherait d'un point nodal: là gît le risque d'exhumer des cris, ceux d'hier comme ceux du siècle dernier. Mais je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable. (pp. 75-76)

L'écrit dans la langue de l'autre n'inclut-il pas malgré lui, malgré la narratrice et peut-être un peu à ses dépens, les cris des femmes qui viennent de loin et qui recouvrent l'écrit, l'empêchent d'atteindre et de

¹⁶⁴ En italique dans le texte original.

prendre prise? Il me semble que oui, car si la narratrice avec sa maîtrise de la langue française et sa lucidité quant à la chance qu'elle a eu d'échapper à l'enfermement qui la guettait, continue à avoir des rapports conflictuels avec cette langue, c'est un peu à cause des voix, à cause de cette mémoire orale féminine qui la persécute et la hante en quelque sorte et envers lesquelles elle ne se sent pas tout à fait à la hauteur du travail de Titan exigé.

Inversement, qu'en est-il de l'écrit dans la langue arabe? Le rapport est assez complexe, car en premier lieu, il est difficile de dire que c'est la langue maternelle de la fillette, en second lieu, l'écrit coranique appris par la narratrice fait appel à toutes les fonctions, il n'est pas seulement écrit, il est lu, appris, récité et fait appel à la voix, à la tonalité et même au bercement ou balancement du corps -ce qui remplace peut-être le bercement maternel-. L'apprentissage du Coran fait appel à la mémoire de même qu'à l'effacement et à la disparition du texte, emporté par les eaux purificatrices. Ce rituel ressemble à un cercle: " L'écriture réintervient et le cercle se referme. " (p.208), un cercle réconfortant et douillet dans lequel se love la narratrice et grâce auquel elle renoue avec les siens et où elle retrouve me semblait-t-il la chaleur maternelle (et aussi comme nous l'avons vu, elle retrouve l'approbation de la mère, ultime récompense) , le corps se recroqueville, alors qu'avec la langue étrangère l'esprit autant que le corps se libèrent, voyagent et s'envolent dans les étendues interdites. Cette dichotomie de l'espace ne se fait pas sans risque, bien au contraire le risque plane et persiste, car la langue certes libère, mais le chemin est inconnu donc risqué, alors que l'autre chemin, celui tant emprunté par d'autres filles avant elles, est connu et procure un caractère rassurant. L'inconnu étant toujours une phobie constante de l'espèce humaine, c'est cette phobie de l'inconnu qui est

la cause de la perpétuation de la chaîne de la malédiction dont je parlais dans les autres textes et dans la dénonciation de laquelle Nina Bouraoui a excellé.

On décèle comme une double personnalité et une dichotomie spatiale: le dedans et le dehors. La narratrice écrit et parle le français " au-dehors", et ce qu'elle apprend et lit à l'école est "expurgé" par son quotidien familial et social. Et le "dedans" est expurgé à son tour par un enseignement qui dénigre et renie l'espace et le statut algérien¹⁶⁵ . Si on ne retrouve pas des signes de l'opposition dedans/dehors qui ont tant caractérisé l'écriture des autres écrivaines, c'est parce que la dichotomie chez Assia Djébar se situe avant tout sur un axe spatial du corps par rapport à la langue.

Oui, la langue de l'autre devient dénudée de toute réalité charnelle, alors comment dire "je t'aime!" en l'absence de caractère charnel ou sensuel ?

3/ «Je t'aime en langue française»

Cette formulation << je t'aime en langue française>> est lourde de sens et parsemée d'inépuisables souterrains de sous entendus et de murmures de la narratrice. Le jour où le père a pris la main de sa fille pour la conduire vers

¹⁶⁵ A ce propos, beaucoup d'écrivains maghrébins ont insisté sur cet écartèlement que représente ou que véhicule la culture étrangère à des petits Algériens qui sont obligés d'assimiler des valeurs qui ne sont pas les leurs, où on les oblige à réciter que leurs ancêtres sont des Gaulois et ils en arrivent à mentir ou fantasmer pour pouvoir répondre à l'attente du maître qui attend d'eux des rédactions françaises où le décor est français. Pour eux, petits Algériens qui ne connaissent que le quotidien dur, ils doivent créer des soirées de Noël et des grand-mères qui tricotent au coin du feu, ou, comme le dit Assia Djébar, apprendre des fleurs qu'elle n'a jamais vues.

"la langue française" l'ombre du danger de la lettre d'amour planait sur eux, toute fille sachant écrire écrira la lettre fatale, prédisaient les voix familiales hostiles à ce sacrifice, toute fille sachant écrire écrira un jour "je t'aime" à l'inconnu qui menace. Or voilà qu'après avoir écrit maintes fois les lettres proscrites, la narratrice rend son dû au père et lui renvoie les mots tant craints "je t'aime", je t'aime dans cette langue que tu m'as permis de connaître, je t'aime dans l'unique langue dans laquelle je peux m'exprimer, " je t'aime malgré la langue française et aux dépens de la langue arabe". Cependant, dans quelle autre langue pourrait-elle dire au père, je t'aime? L'amour paternel ou maternel ne se dit pas en dialecte algérien et il s'écrit encore moins. "Aimer ses parents en arabe" ne s'écrit pas en langue arabe, mais il exprime un sentiment vécu et ressenti - en dialectal arabe -. L'amour parental ressemble à ce mot "hanouni" il est trop chargé de sens pour pouvoir se dire ou s'écrire, il se vit, se sent et se murmure dans les pénombres.

La langue arabe classique se vante d'un registre de cent mots pour le seul mot d'amour, mais aucun de ces mots n'est destiné aux parents, on ne dit pas "je t'aime " à ses parents en langue arabe, on utilise des métaphores, des insinuations fortes, mais le tout reste dans le non-dit, le ressenti, exactement comme la narratrice se disait plus touchée par le silence de l'amour que par les mots qui l'effiloquent.

Donc ici, la langue de l'autre a pu servir de revanche à la narratrice, grâce à elle, et même si sa voix se trouve de l'autre côté de la haie, elle a pu briser le silence et "écrire" sur fond de cris de sa noce annoncée: "je t'aime" au père qui lui a mis le stylo à la main.

Le mot "hanouni" n'a pas dépassé les lèvres de la narratrice, le mot "je t'aime" n'a pu être prononcé en arabe, la narratrice est bien une exilée de sa langue.

a) Écriture dévoilement ou la tunique de Nessus

Pour toute femme, nous l'avons vu, l'écriture est une transgression¹⁶⁶, une transgression mère je dirais, car c'est la plus importante et la plus symbolique. A partir de cette transgression mère, en découlent d'autres qui vont accentuer la dite première transgression, entre autres la transgression de se dire dans une autre langue, en fait de se dévoiler publiquement, de se mettre à nu, de passer sous le scalpel à nu, la chair se desquame en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus.

La narratrice évoque un véritable supplice qui est celui de se dire dans la langue de l'autre, le sang coule, son propre sang et celui des autres qui n'a jamais séché (elle remet toujours la question de la langue avec l'histoire de l'Algérie). Ici, ce n'est pas seulement le fait d'être de l'autre côté de la haie qui est évoqué, la narratrice est selon ses dires totalement exilée de sa propre langue, c'est le point de non retour: l'exil irréversible et définitif.

J'ai dit auparavant que les Algériens avaient fait de la "hourma"¹⁶⁷ de leurs femmes leur point d'honneur, et qu'ils avaient pu s'imaginer sauvegarder un

¹⁶⁶ Terme employé par Assia Djebar dans la préface de *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

¹⁶⁷ Mot qui a pour racine harem, qui veut dire interdit intégralement, mais "hourma" veut dire toutes les précautions prises par le mâle pour éviter que le déshonneur n'arrive par le

peu de dignité tant que leurs femmes étaient "gardées" "protégées", couvertes et "interdites au regard des autres". Étrange destin de ces femmes algériennes que les différents colonisateurs n'ont pas pu dévoiler, mais qu'une langue a pu dénuder, dévoiler, consumer par l'intérieur comme le fut Héraclès et même fait exproprier de leurs langues et de leurs univers. Don empoisonné, quelle étrange revanche pour elles!

Après avoir peint tous les rapports ambigus entre l'Histoire et histoire de l'Algérie, après s'être mise à nue par l'écrit et avoir développé sa problématique concernant la langue française, voilà Assia Djébar qui conclut en comparant la langue française à une marâtre, le père "l'a donnée" dès l'âge nubile, un peu comme la mariée de Mazouna a été donnée pour sceller les alliances, comme les princesses passent de l'autre côté de la frontière à la suite des traités qui terminent les guerres:

Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie?...
(p.240)

La narratrice oppose distinctement la langue maternelle à la langue paternelle ou langue marâtre, c'est le père qui l'a conduite et qui l'a abandonnée, l'a exilée de sa langue maternelle, cette langue tant chérie et dont les sons et les chants ont été ensevelis sous le poids du temps et de l'amnésie collective.

Emportée par cette amnésie que faut-il faire? Se laisser consumer par le feu comme Héraclès ou crier?

comportement des femmes de la famille. C'est en fait tout un ensemble de gestes, de codes et de comportements qui régissent le code d'honneur masculin nord-africain.

4/ Je ne crie pas, je suis le cri.¹⁶⁸ : les voix sont-elles mortes?

Regardons dans un premier temps, la définition que donne le Dictionnaire *Le Petit Robert* de la fantasia: La fantasia: signifie un divertissement équestre de cavaliers arabes qui exécutent au galop des évolutions variées en déchargeant leurs armes et en poussant **de grands cris**¹⁶⁹.

La fantasia se fonde donc sur un code corporel, une expression du corps, qui met en scène l'expression des chevaux (ceux-ci pouvant exécuter des pas de danse aux sons de la musique) et l'expression corporelle des cavaliers qui, par leurs cris expriment et perpétuent des gestes ancestraux.

Pareilles à ces cavaliers, les femmes algériennes aussi ne s'expriment que par des cris. Privées de regard, privées du fait d'être regardées, privées de sorties, enfermées au point de sentir les murs de la prison se resserrer autour d'elles, il ne leur reste que les cris à pousser pour faire reculer et desserrer la pression. La narratrice de *L'amour, la fantasia* dit elle-même, qu'il existe quatre formes de langages pour les femmes algériennes, le français, l'arabe, le dialecte et le langage du corps:

Tandis que l'homme continue à avoir droit à quatre épouses légitimes, nous disposons de quatre langues pour exprimer notre désir, avant d'ahaner: le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour nos soupirs vers Dieu étouffés, le libyco-berbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles, cloîtrées ou à

¹⁶⁸ *Vaste est la prison*, p.339.

¹⁶⁹ Nous utilisons nous-mêmes les caractères gras.

demi émancipées, demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle, puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer. (p.203).

Ainsi se rejoignent à nouveau les deux problématiques: l'écrit et les cris, les deux sont des expressions pour pouvoir extérioriser les maux et les mots, pour reprendre les termes de Nina Bouraoui.

Grâce à l'écrit de la narratrice, et à ses cris, elle arrive au moyen des écrits français à faire revivre les cris des hommes, femmes et enfants ensevelis.

A ces cris, s'ajoutent les cris de joie ou de peine que sont les *tzar'lit*, poussés par les femmes pour encourager les guerriers, ou lors des enterrements en hommages aux martyres, en effet il est indéniable que les *tzar'lit* soient une forme de "défoulement" des femmes et qu'elles arrivent de la sorte à extérioriser quelques maux qui, s'ils ne s'expriment pas de la sorte, peuvent se transformer en crises hystériques plus graves. Malek Chebel¹⁷⁰ a relevé lui aussi la thérapeutique des *tzar'lit*, même s'il l'affublait en plus d'une connotation sexuelle dont je ne partage cependant pas le point de vue.

Quant à moi, je rejoins tout à fait la problématique d'Assia Djébar qui classe les *tzar'lit* comme un véritable "défoulement" du corps, de l'esprit et de la voix. Les femmes sont "brimées" et privées de la liberté de s'évader ne serait-ce que par les pensées et leurs voix-même sont considérées parfois comme "aoura", c'est-à-dire comme attribut féminin à cacher au même titre que les autres parties du corps¹⁷¹. Loin d'avoir une connotation sexuelle, ces

¹⁷⁰ Malek Chebel, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, PUF, 1984.

¹⁷¹ La religion musulmane délimite en effet minutieusement les parties féminines à cacher "Aoura" comme étant tout le corps de la femme excepté le visage, mais on voit bien que cette délimitation est assez difficile, vu que certaines interprétations vont jusqu'à exiger le recouvrement du visage même et que d'autres vont jusqu'à dire que la voix de la femme est elle aussi "aroua" et qu'ils se basent sur la vie de la demie- soeur du prophète Mohamed,

"you you-you" sont plutôt un signe d'appartenance à une entité féminine solidaire qui arrive "par" un cri ou "sous" un cri à partager un instant porteur de révoltes souterraines.

La guerre des Algériens ne s'écrit pas, aux écrits des Français, les Algériens répondent par des cris, cris de femmes, cris de morts, cris de la fantasia.

A l'écoute des cris et des voix de femmes, au moment où ces cris ne semblent pas autant impuissants, au moment où les cris ne font pas que se cogner contre les murs des prisons, au moment où les cris arrivent à briser les murs du silence et dévoiler la réalité cruelle, à cet instant ci, la narratrice sent que l'acte d'écrire dans la langue étrangère:

[...] [l'a] ramenée aux cris de femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine.
Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de soeurs disparues. (229)

Souvent, au moment où l'asphyxie atteint son acmé, le seul moyen reste "le cri", le long cri qui libère (comme celui que la narratrice a poussé dans les rues de Paris, un soir où la peine étouffait son cœur). Et justement dans une société si jalouse de ses conventions et de ses traditions, le cri de la femme n'est pas toléré, ou alors comme nous l'avons vu plus haut le cri-libération obéit à des règles et rituels bien codifiés. Ainsi il est toujours très mal accepté qu'une femme élève la voix ou qu'on entende son rire (une honte), en fait ces deux attributs sont à mettre sur le même niveau que le

Cheyma, qui avait une voix superbe et qui était connue pour ses chants et ses poésies, et qui une fois convertie à l'Islam, a abandonné le chant car le prophète lui aurait dit que sa voix pouvait attirer la "fitna". En fait par "Aoura" il faut entendre par là, tout attribut féminin susceptible d'éveiller le désir chez l'homme, et donc qu'il faut cacher. Par transivité, si la voix suscite le désir chez un homme, c'est qu'il faut alors cacher et voiler cette voix.

regard: la femme baisse les yeux devant l'homme, tout comme elle doit baisser "le son" de sa voix devant ce même homme¹⁷². Le cri hors cérémonie est considéré comme un sacrilège dont le prix à payer serait l'exclusion du monde féminin:

La seule qui se marginalisait d'emblée était celle qui «criait»: Celle dont la voix querellait la couvée, s'entendait hors du vestibule et jusque dans la rue, celle dont la plainte contre le sort ne s'abîmait ni dans la prière, ni dans le murmure des diseuses, mais s'élevait nue, improvisée, en protestation franchissant les murs. (p.228).

Exactement comme les hommes traitent le corps libre de la femme de corps "nu", la voix libre qui s'élève au delà des murs est elle aussi "nue", sans voile aucun, car elle s'est débarrassée des superflus et des hypocrisies et s'est laissée aller à son rythme et à son instinct:

En somme, les corps, voilés, avaient droit de circuler dans la cité. Mais ces femmes, dont les cris de révolte allaient jusqu'à transpercer l'azur, que faisaient-elles, sinon attiser le risque suprême? Refuser de voiler sa voix et se mettre "à crier", là gisait l'indécence, la dissidence. Car le silence de toutes les autres perdait brusquement son charme pour révéler sa vérité: celle d'être une prison irrémédiable. (p.229)

Ce qui ressort de la relation de la femme avec sa voix ou son cri, c'est bien que la tradition, tout comme la religion considèrent que les deux représentent un danger pour la stabilité de la société et de fait, aussi bien la

¹⁷² Noria Allami, écrit dans *Voilées, dévoilées*, Paris, L'Harmattan, 1988, que "Le contenu sexuel de la fonction visuelle et auditive est clairement établi. S'il est interdit à l'homme de pénétrer la femme du regard, il est tout aussi interdit à la femme de pénétrer l'homme en élevant sa voix." (p.219).

religion musulmane que la tradition ont tenté de codifier, voire d'interdire la propagation de ces deux modes d'expression¹⁷³. Notons que comme l'a relevé l'auteur, la femme reste exclue du champ religieux oral, elle ne peut pas faire " la khotba", le discours religieux hebdomadaire, tout comme elle ne peut pas mener la prière ou être muezzin c'est-à-dire faire l'appel de la prière ou tout simplement faire la prière à haute voix (elle doit -et là on se rend compte que Assia Djebar a bien choisi ses mots- faire la prière en murmurant, par des murmures ou comme le dit l'arabe dialectal "dans son coeur"). Les raisons de ces interdictions renvoient toutes à la même cause: la voix de la femme représente une source de "fitna", de déstabilité pour le bon fonctionnement de la société masculine.

Le cri de la femme n'est donc toléré que sous l'égide de règles bien strictes dans les fêtes, les cérémonies et les deuils. Là en effet la femme peut laisser son deuil s'extérioriser comme une longue litanie ou un thrène, elle peut pousser les cris qui déchirent l'espace, elle peut se lamenter à haute voix et se lacérer le visage, se frapper la poitrine et les cuisses, nul ne lui en tiendra rigueur, elle le fait sous l'approbation de la société qui a l'impression de surveiller et de codifier ainsi toute élévation de voix ou de cris, et de ce fait ne tolère aucun écart en dehors de ces cérémonies. C'est pour cette raison qu'il me semble que la culture musulmane comme les femmes musulmanes ont un rapport très particulier à la mort et au deuil, non pas que leur

¹⁷³ Noria Allami (Op.cit.), va dans le même sens en écrivant qu'une nette prescription musulmane a été faite quant à la fonction auditive et elle cite à son tour A. Bouhdiba qui écrit dans *La sexualité en Islam*, (Paris, PUF, 1975) ce qui suit: " Il est interdit au musulman de se délecter de la voix harmonieuse d'une femme étrangère, ainsi qu'il est interdit à la femme d'élever sa voix, de telle sorte que tout autre personne que «son seul époux et maître», (mais) parce que la voix peut créer un trouble et engager le cycle de la Zinâ" (Zinâ désigne tout rapport sexuel illicite, en dehors du mariage).

douleur soit plus intense que celle des occidentaux (parce que plus affichée), mais parce que le deuil et le rituel du deuil musulman donnent aux femmes l'occasion de hurler et de vomir leur douleur. Il donne même aux femmes l'occasion de se "défouler" corporellement (il est très fréquent d'assister à des scènes d'hystérie et d'évanouissements), et si les pleureuses n'existent plus en Algérie, il est par contre très normal que des femmes se joignent aux cérémonies et qu'elles pleurent autant que les membres de la famille. Assia Djébar a déjà évoqué ce monde féminin endeuillé dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, mais elle l'a fait avec une pudeur qui lui est bien spécifique, et il me semble que les derniers écrits renvoient d'une façon beaucoup plus nette et beaucoup plus précise à la relation du corps de la femme avec les corps des morts, je pense notamment à la scène de *Vaste est la prison*, "L'explorée", où la mourante demande à sa soeur de la pleurer au téléphone, avant sa mort, qu'elle l'entende alors qu'elle est encore en vie:

La soeur agrippa sa main au récepteur et, le temps de dix stances, peut-être de vingt, elle déroula la lente, la déchirante mélodie des pleureuses de son village, elle célébra la vie trop courte de la jeune femme, son mariage, [...] elle cria enfin pour finir, elle hulula d'un trait dans l'appareil, jusqu'au moment où celle qui, à l'autre bout, entendait, put conclure:

-Que tu sois bénie, ô fille de ma mère! Maintenant, ne viens me voir que pour mes funérailles! (pp. 336-337)

Le blanc de l'Algérie est bien entendu un long voile (blanc) levé sur les morts de l'Algérie et Assia Djébar, sans sombrer dans le voyeurisme indécent (car elle se sert toujours de cette méthode de voilement/dévoilement) ne manque pas de dire le deuil de ceux qui restent et de ceux qui doivent vivre avec le souvenir de la mort des êtres chers. Dans *Oran, langue morte*, Assia Djébar décrit et nous fait vivre plus en détail le deuil que doivent affronter au quotidien les Algériens, et sûrement

parce que c'est une fiction, elle arrive à mieux pénétrer le gouffre de la souffrance.

La soeur qui pleure et qui improvise un chant mortuaire à l'avance, Chérifa dans *L amour, la fantasia* qui improvise un cri comme seul accompagnement funèbre pour son frère, ainsi que les différentes scènes de *Vaste est la prison* et *Oran, langue morte* où Assia Djebar décrit le chant mortuaire improvisé des femmes ou leurs poèmes, nous rappellent que cet exercice a ses racines depuis la période antéislamique, où déclamer des poèmes sur un être cher mort, était un genre très connu et très apprécié de la poésie arabe "el marâthî". La spécialiste de ce genre poétique est justement une femme poétesse du nom de Al- Khansâ'¹⁷⁴ qui fut célèbre pour ses élégies, et qui a déclamé les plus beaux poèmes après la perte de ses deux frères. En effet, comme l'ont remarqué aussi bien André Miquel -qui a préfacé le livre- que Anissa Boumediène, Al-Khansâ' n'était pas qu'une poétesse, elle était aussi une voix car en ce temps, le poète d'Arabie: " assume un rôle considérable. Sa voix est écoutée et respectée dans une société bédouine qui repose essentiellement sur une organisation tribale, le poète est la mémoire historique de sa tribu. "

Les cris sont bien un moyen utilisé par la femme pour repousser les murs étouffants et extérioriser leurs sentiments enfuis. Mais le cri est-il le seul salut? n'existe-t-il pas d'autres formes d'extériorisation, d'autres voix pour les femmes ?

¹⁷⁴ Consulter à cet effet l'ouvrage d'Anissa Boumediène: *Khansâ'. Moi, poète et femme d'Arabie*, Paris, Sindbad, 1987.

a) Quelles voix adopter pour les voix de femmes? murmures, chuchotements, conciliabules

La narratrice de *L'amour, la fantasia* ne renonce pas à son rôle d'écrivaine, elle superpose ses écrits aux dires des voix, elle les laisse sortir, puis elle succombe à la tentation d'écrire elle-même ces écrits, comme pour laisser un peu son imagination se rapprocher du récit. Elle le fait dans son récit en italique "clameur" où elle double le récit de Chérifa du sien, puis dans "murmures" où elle imagine la nièce qui protège la vieille tante persécutée. Le titre qu'elle donne à ce texte est aussi révélateur car elle oppose "murmures" à "voix", ses mots à elle ne peuvent qu'être des murmures, des chuchotements, des conciliabules, elle qui se veut seulement "près" des femmes ou "tout contre" elles.

Comme dans les textes de Nadia Ghalem, la perpétuation de la mémoire se fait dès le berceau, elle s'apprend avant les paroles et ainsi se transmet l'héritage:

L'héritage va chavirer - vague après vague, nuit après nuit, les murmures reprennent avant même que l'enfant comprenne, avant même qu'il trouve ses mots de lumière, avant de parler à son tour et pour ne point parler seul... (p.200)

En se faisant écoute et écho des voix de femmes, cette incursion de l'auteur dans la mémoire de femmes possède plusieurs buts, en plus de sa fonction libératrice et expurgatrice, elle a aussi une fonction de vengeance. Venger le

silence de toutes les femmes mortes avant les tombes et qui se sont éteintes sans pouvoir élever la voix :

Je tente plutôt de venger son silence d'autrefois, que sa caresse dans le lit d'enfant adoucit... (219).

La narratrice veut faire ressusciter le silence, l'habiter et lui donner voix afin que son esprit se repose:

[...] seul son silence d'hier continue à m'écorcher aujourd'hui... (p.221).

Comme avec les voix ensevelies, comme avec les voix des maquisardes, comme avec la jeune femme exilée vers l'île par Saint-Arnaud¹⁷⁵, la narratrice tente de recréer et ressusciter les voix des absentes. La grand-mère paternelle s'est éteinte sans avoir pu extérioriser - contrairement à la grand-mère maternelle - ses douleurs et ses souffrances, elle les a emmenées avec elle dans sa tombe et celles-ci semblent étouffées sous le poids de la terre. La narratrice en véritable spéléologue tente de dégager les voies des voix et de dégager les voix ensevelies.

Mais tout spéléologue encourt des dangers, et la narratrice n'échappe pas à cette règle, ne risque-t-elle pas de trouver tout au plus l'écho de sa propre impuissance, de son propre désespoir, de sa propre aphasie, elle qui prétend habiter ces voix d'asphyxie? Cette pensée est exprimée dans la citation suivante:

¹⁷⁵ *L amour, la fantasia*, "Les corps enlacés", p.214.

Vingt ans après, puis-je prétendre habiter ces voix d'asphyxie? Ne vais-je pas trouver tout au plus de l'eau évaporée? Quels fantômes réveiller, alors que, dans le désert de l'expression d'amour (amour reçu, «amour» imposé), me sont renvoyés ma propre aridité et mon aphasie. (p.227)

Dans sa crainte d'asphyxier les voix au lieu de les déterrer, la narratrice se retire complètement du texte, elle s'esquive du texte afin de laisser de la place et surtout de l'air à ces voix de femmes. Et si elle a très peur de "ne pas dire juste" à cause du danger du transfert de l'oral à l'écrit, la narratrice laisse les voix se dire par elles-mêmes, le vocabulaire reste le vocabulaire algérien simple, le parler des femmes et du quotidien. Par exemple la plupart des Algériens utilisent le mot "France" pour parler du colon, de l'armée ou de l'état français, et Chérifa n'écrit pas, elle parle et ce parler se transcrit tel quel dans le texte d'Assia Djébar:

La France arriva jusqu'à nous, nous habitons à la Zaouia Sidi M'Hamed Aberkane...

La France est venue et elle nous a brûlés. Nous sommes restés tels quels, parmi les pierres noircies[...] La France décida de faire descendre tout le peuple jusqu'à la plaine (pp. 133-134).

Tout comme il était dit dans l'analyse de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, la mémoire féminine se transmet à l'ombre des maisons, de "bouches en bouches", de murmures en murmures, de chuchotements en chuchotements; la narratrice veut faire traverser à ces voix murmurées les barreaux que l'homme leur a dressés, quitte à ce que ces murmures soient exprimées par les murmures de l'écrit.

5/ Assia Djebar la spéléologue ou l'écrit qui se transforme en spéléonaute

Étrange destin que celui de cette langue française, langue de la conquête, puis de la colonisation, puis de la mort, qui s'est transformée en une langue libératrice, en une langue vengeresse des morts oubliés de la conquête cruelle. Comparée à une épine, à un dard, la langue de l'autre s'avère exiger de la narratrice un renversement de son corps, un plongeon dans les antres de la mémoire et de l'histoire:

Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocailles ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. [...] Seule, dépouillée, sans voile, je fais face aux images du noir...hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé?...(p.58).

Car à ce prix seulement, elle pourra ressortir de sa chute dans le puits de la mémoire, les souvenirs des siens et des morts écrits dans la langue autre. Le fait de pouvoir enfin trouver un point positif à l'utilisation de cette langue, aurait pu nous amener à croire que le conflit est sur le point d'être résolu, mais loin de là, la narratrice se demande maintenant si l'écrit en français ne tue pas les voix du passé. Mais y a t-il une autre alternative? Qui a décrit les voix de la débâcle dans la langue des ancêtres?

Les mots de l'autre ont déterrés les voix des asphyxiés ; comme pour la narratrice et la lectrice de ces textes, les mots se sont détournés de leur fonction première, de leur fonction initiale, les mots de Pélissier se sont

retournés contre lui, comme les mots appris se sont retournés contre la narratrice:

Asphyxiés du Dahra que les mots exposent, que la mémoire déterre. L'écriture du rapport de Pélissier, du témoignage dénonciateur de l'officier espagnol, de la lettre de l'anonyme troublé, cette écriture est devenue graphie de fer et d'acier inscrite contre les falaises du Nacmaria (p.89).

La mémoire algérienne étant exclusivement orale, il aurait été impossible de déterrer le souvenir des morts des grottes si l'officier n'avait pas succombé à la démangeaison de l'écriture. Grâce à ses mots écrits il y 150 ans, la narratrice se convertit en spéléologue et la voilà qui cherche au fond des grottes de la Dahra la mémoire et les voix des siens; ironie ou vengeance de l'histoire, la narratrice doit s'agripper aux arêtes des mots français pour mettre à jour le fruit de ses recherches spéléologiques; les mots renvoient aux morts vers lesquels la narratrice:

[E]lève sa trame de mots français, mots couleur rouge cinabre [qui] s'enfoncent en moi comme une coutre de charrue funéraire (p.92)

Tenter de faire revivre les voix des morts par les mots, exige de l'auteur une mutilation de son corps et de son âme. Même Saint-Arnaud qui avait lui-même critiqué le laisser-aller aux mots de Pélissier, n'a pas pu échapper à la démangeaison d'écrire et il a fini par écrire à son frère et ainsi encore une fois les mots ont resurgi comme des justiciers au nom des voix asphyxiées.

Allons-nous vers une réconciliation avec les mots des autres? ces mots qui sont venus au secours de la parole orale algérienne qui était incapable de faire revivre la mémoire? L'opération s'avère plus compliquée et plus douloureuse qu'un simple échange ou un simple dû.

6/ Mémoire de femmes ou la parole s'écrit-s'é-cri-e

Comme le disait Assia Djebar déjà dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, les femmes "doivent parler et parler" et écrire pour lutter contre la gangrène de l'oubli et perpétuer la chaîne des souvenirs pour lutter contre la dépersonnalisation. L'auteur fait dire à une de ses voix:

Hélas! nous sommes analphabètes. Nous ne laissons pas de récits de ce que nous avons enduré et vécu!... (168).

Cette voix qui s'élève, s'élève au nom des femmes qui n'ont pas eu l'occasion d'apprendre à écrire car l'homme craignait "la lettre de la femme" et cet acte a failli tuer la mémoire des femmes algériennes, mémoire que tente de restituer dans un exercice périlleux la narratrice.

Même si la mémoire de femmes n'est pas inscrite ou transcrite, elle reste extrêmement riche car orale et vivante, elle permet de multiples variations par rapport à l'écriture univoque. La puissance de la mémoire orale réside dans le fait d'être au dessus de l'emprise du temps destructeur. La mémoire orale des femmes, reste l'ultime rempart contre l'amnésie culturelle et la ré-appropriation de la mémoire falsifiée et occultée par les détenteurs du pouvoir, autant dire par les détenteurs des signes et de l'écriture.

a) En attendant de s'écrire, le "je" s'é-cri-e

La narratrice se couvre de la langue et des mots de la langue autre, elle a besoin de ce voile car l'apprentissage de se dire dans une autre langue la met à nu; cet exercice n'est pas sans me rappeler les mots et les formules stéréotypés utilisés par les femmes pour se dire - si peu soit-il - et pour couvrir les malheurs. Qu'elles veuillent clamer ou cacher le malheur, le pronom "je" ne sera jamais utilisé. Les femmes s'effacent ou sont obligées de s'effacer durant toute leur vie, il n'y a que l'apparition des rides qui leur permet enfin de pouvoir utiliser le pronom "je" et de se débarrasser des formules enrobantes, couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective.

Dans un texte qui pose les limites de la langue orale, la narratrice tente de restituer aussi les voix de femmes à leur places, pour beaucoup même la voie vers la voix leur est contestée, elles ne peuvent pas élever la voix et même quand elles prient et qu'elles ont enfin l'occasion de se plaindre à Dieu, il n'y a que les vieilles qui puissent laisser aller leurs mélopées et leurs litanies. Il n'y a que les femmes ridées qui arrivent à gagner de plus en plus de place dans la société, au moment où ce n'est plus le voile qui cache les attributs féminins, mais le voile de la vieillesse, comme si une fois le voile réel troqué contre le voile de la vieillesse, la femme peut de nouveau évoluer dans l'espace masculin, la femme retrouve en fait un peu son "asexualité" d'avant la puberté:

A la mosquée, dans le coin réservé aux femmes, ne s'accroupissent que les vieilles, qui n'ont plus de voix. (p.191)

Si l'extrémisme des uns et des autres en est arrivé à cacher les cheveux, puis les yeux, puis le visage, puis les mains et que d'autres en sont arrivés à réclamer l'enfouissement des voix, la narratrice de *L'amour, la fantasia*, cite délibérément le trouble du prophète à l'approche de la soeur de sa femme morte, troublé jusqu'aux larmes. Elle tente de montrer par là qu'il n'a pas été cependant question d'interdire aux femmes de faire du bruit en marchant, bien que le résultat soit le même, à savoir qu'on impose le port du voile et l'enfermement car la vue de la beauté d'une femme trouble et éveille les désirs masculins.

Mais le "je" en attendant de s'écrire, s'écrie. La femme, toute femme porte sa douleur et trouve la source de sa souffrance dans la voix et dans le corps, le reste n'est qu'une question d'habitude à ce corps et une continuelle tentative de percer le secret:

La voix et le corps de la matrone hautaine m'ont fait entrevoir la source de toute douleur: comme un arasement de signes que nous tentons de déchiffrer, pour le restant de notre vie. (p.165)

Encore une fois toute tentative d'approche concernant le corps est, et doit être obligatoirement lue en superposition avec la problématique de la langue, en effet ici aussi nous pouvons superposer la tentative de déchiffrer les signes de la voix et du corps à la tentative de déchiffrer les signes de la langue autre ou son impossibilité de déchiffrer les signes de la langue arabe et la narratrice exprime ceci de la façon suivante:

La première réalité-femme est la voix, un dard s'envolant dans l'espace, une flèche qui s'alanguit avant la chute; puis vient l'écriture dont les lettres lianes forment entrelacs amoureux, sous la griffure du roseau en pointe.(p.203)

La voix est bien le premier pas d'une lutte souterraine annoncée et annonciatrice, mais qui est peut-être plus accessible à toutes, alors que l'écrit demeure cantonné à certaines et ne peut prétendre être l'outil au service de toutes.

De cette longue recherche sur les voix, de cet exercice mnémonique et sensoriel, il me semble que nous pouvons dire que la mémoire chez Assia Djébar est une mémoire auditive car basée sur des souvenirs et des reconstitutions auditives, que nous retrouvons notamment dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, où l'auteur précise dès le début que ce sont des nouvelles constituées à partir d'un "trajet d'écoute". A partir de ce parcours de spéléonaute, Assia Djébar s'en va aussi à la recherche de soi, à la constitution d'une identité, à la ré-appropriation de soi par la remontée dans la mémoire féminine et, comme l'écrit Hafid Gafaiti¹⁷⁶, la plus pure des expressions de l'écrit est la voix, car l'écriture étant également corps, la voix en sera l'expression la plus pure.

7/ Quand la lecture vient au secours de l'oral ("elle lit")

Le voile épais de la langue autre semble se dissiper au moment où l'écrit et l'oral se rejoignent grâce à un récit de Fromentin. La narratrice pour la première fois se trouve vis-à-vis d'un "corps" de conteuse. Les officiers et les observateurs de la conquête ont écrit pour décrire la violence, elle, elle écrit pour dénoncer cette violence et pour faire justice à ceux qui sont morts sans sépultures et sans funérailles. Entendre et lire ne font plus qu'un, elle

¹⁷⁶ Hafid Gafaiti, Op.cit. p.177.

accepte la coupure entre la main tendue vers l'école (comme la main coupée décrite par Fromentin) et le coeur.

La dialectique oral/écrit resurgit de plus belle lors du récit des deux naylettes. Comme si la voix qui se situait au-delà de la haie arrivait enfin à la franchir. Mais même à cet instant de grand bonheur quand la narratrice dit "j'ai lu" le récit avant qu'une voix de femme ne le lui raconte, l'ambiguïté reste posée car contrairement à la transmission normale de rigueur (c'est-à-dire raconter ce qui lui a été raconté), la narratrice ne raconte pas ce qu'elle a elle-même entendu, elle raconte ce qu'elle "a lu" et c'est là où se situe toute la différence, non seulement la transmission ne s'est pas faite par la voie normale, mais elle renvoie en plus à un souvenir important: elle "lit", elle renvoie à la première phrase du Coran: "lis". La narratrice se met certes dans le corps (pour paraphraser l'expression "dans la peau") d'une conteuse, mais il est trop tard, le fossé s'est creusé, le verbe appris a changé d'une façon irréversible sa position vis-à-vis du verbe, et ce, même si elle fait l'effort de traverser la haie. La main qui a pris le stylo pour écrire des signes étrangers est définitivement coupée du reste du corps de la société féminine, comme l'a été cette main coupée, vue par Fromentin, main vue et qui a suscité émotion et tristesse, mais que le peintre n'a pas pu reproduire sur sa toile, comme si lui aussi sa main s'était coupée et n'avait pu se saisir du pinceau.

Parce que la narratrice "lit", elle a échappé à l'enfermement et elle a pu se libérer et libérer sa voix. Aujourd'hui, parce qu'elle continue de lire, elle a libéré les autres voix.

Dans les deux parties intitulées "*Corps enlacés*" (p. 186 et p. 234), la narratrice se transforme en diseuse, en conteuse pour le plaisir et la nécessité de renouer avec la langue dont elle se sentait exclue, mais la narratrice pour passer à l'oral doit impérativement "lire". Et dans les deux parties, l'histoire s'est transmise de l'oral à l'écrit (un ami l'a raconté à Fromentin qui au lieu de la dessiner l'écrit) et une fois écrite elle est de nouveau racontée oralement par la narratrice à ses compagnes:

A nouveau un homme parle, un autre écoute, puis écrit. Je bute, moi, contre leurs mots qui circulent; je parle ensuite, je vous parle, à vous, les veuves de cet autre village de montagne, si éloignée ou si proche d'El Aroub ! (p.236).

Dans sa démarche exploratrice, la narratrice inscrit son texte dans un chantier intertextuel où l'acte de lire est primordial. On peut s'interroger sur la relation exacte du texte avec les écrits originaux, car le texte étudié est avant tout une relation entre deux textes, l'un écrit à la fin de dix-neuvième siècle¹⁷⁷ et dont l'auteur fait une nouvelle lecture-réécriture, et le deuxième, un texte écrit durant la guerre de libération¹⁷⁸ et dont Assia Djebar fait aussi une nouvelle lecture-réécriture, mais ce qui semble le plus intéressant dans ces deux parties citées, c'est la relation ou la transposition de l'oral à l'écrit, comme le montre la citation suivante:

Je le lis à mon tour, lectrice de hasard, comme si je me retrouvais enveloppée du voile ancestral; seul mon oeil libre allant et venant sur les pages, où ne s'inscrit pas seulement ce que le témoin voit, ni ce qu'il écoute. [...] Vingt ans après, je vous rapporte la scène, à vous les veuves pour qu'à votre tour vous regardiez, pour qu'à votre tour, vous vous taisiez. (pp.235-237).

¹⁷⁷ Eugène Fromentin, *Un été au Sahara*, Paris, Plon, 1879.

¹⁷⁸ *Saint Michel et le Dragon* de Pierre Leuilliette, Paris, Éditions de Minuit, 1961.

Dans ce récit, malgré la guerre et la mort, le regard de l'étranger qui avait toutes les conditions pour ne pas prendre, a finalement pris, la séduction a pu avoir lieu, et la narratrice semble éblouie par la complicité des vieilles qui ont assisté en spectatrices passives d'une étreinte qui pourrait coûter à tous la mort et alors la narratrice voudrait qu'il en soit toujours ainsi avec ou entre les femmes: solidarité et complicité quelque soit l'enjeu et quelque soit le danger.

8/ L'amour c'est le cri ou le cri de l'amour

La violence peut-elle s'écrire? Non, la violence se crie. L'amour de même ne peut pas s'écrire, il se crie; quelque part pour toute femme écrire, c'est écrire "contre" quelque chose, contre sa condition, contre l'oubli, contre la mort, contre soi parfois; le cri est aussi toujours tourné "contre" quelqu'un, contre l'homme, contre le destin, contre l'enfermement, contre la mort. De ce fait l'amour chez l'Algérienne ne peut que se crier car l'acte d'amour est entamé par un cri, de même que les conquérants ont violé, tué, et fait hurler les Algériens par amour envers l'Algérie. Il n'est pas surprenant que la narratrice écrive le jour de ses noces:

[1]L'amour, c'est le cri, la douleur qui persiste et qui s'alimente, tandis que s'entrevoit l'horizon de bonheur. Le sang une fois écoulé, s'installe une pâleur des choses, une glaire, un silence. (p.124).

La narratrice donne de cette manière sa définition de l'amour et détermine la relation qui lie la souffrance, les cris et l'amour. Quelle est la part d'amour des femmes? où est leur dû? Mais de quel amour s'agit-il? Un amour qui ne peut ni se dire ni s'écrire reste un amour "inentamé" (p. 95).

Cet amour non exprimé, non dit s'est frayé une ultime voie et une ultime voix: c'est le cri à défaut de l'écrit, un long cri que la narratrice pousse (p. 131) au nom et pour toutes les femmes quand les mots ont buté et que la souffrance s'est faite trop lancinante, un cri et un râle pour toutes les femmes violées le jour des noces, un cri pour toutes les voix ensevelies dans les grottes sans avoir pu pousser le cri libérateur, un peu comme l'auteur le dit dans le texte de *Vaste est la prison*:

Je vomis quoi, peut-être un long cri ancestral. Ma bouche ouverte expulse indéfiniment la souffrance des autres, des ensevelies avant moi, moi qui croyais apparaître à peine au premier rai de la première lumière. (p.339).

Pour revenir au texte de *L'amour, la fantasia*, au moment où Assia Djébar se charge de narrer le récit conté par Chérifa, la narratrice insiste sur le cri de la jeune fille, le long cri qui fut le seul chant funèbre pour le frère mort sous ses yeux, cri d'amour aussi ou amour crié. Ce cri est le hululement rythmé des morts non ensevelis qui reviennent, et même quand vingt ans plus tard la narratrice évoque la mort du frère de Chérifa, elle n'évoque ni l'inhumation, ni autre ensevelissement pour le frère, seulement le cri, le long cri qui va servir d'ensevelissement et de linceul, le cri comme seul accompagnateur du mort.

9/ Le regard de l'autre

La notion du regard est une notion maîtresse dans le texte de *L'amour, la fantasia*. En effet, dès le début du texte l'auteur parle du regard que les nouveaux conquérants posent sur Alger et sur la terre algérienne, c'est un regard de conquérant, de celui qui est ébloui et qui veut "posséder" l'objet de son désir quitte à le détruire (p.28). Mais la ville ne fait pas que subir le regard violeur, la ville aussi est dotée d'yeux (p.17, "les yeux de la ville").

Ainsi tout commence par le regard que posent les premiers étrangers sur la ville, comme les regards que vont poser Delacroix ou Fromentin dans leur tentative de saisir (ou voler) quelques images de femmes algériennes.

Ici aussi commence la lutte acharnée qui va opposer les deux antagonistes: les conquérants et les conquis. Plus le conquérant va vouloir dévoiler "dénuder" la femme algérienne, plus l'Algérien va se crispier sur ce point et en faire son point d'honneur. En effet le fantasme du "blanc" comme le qualifiait Frantz Fanon¹⁷⁹ consistait à "dévoiler" la femme arabe, lui ôter son voile et pouvoir poser les yeux sur cette mystérieuse créature tant courtisée et tant fantasmée dans les romans "exotiques" de la fin du dix-neuvième siècle. Au même moment, l'Arabe conquis et humilié est dépossédé de tout - sauf justement de ce voile -, il fait une fixation sur cet objet de fantasmes et de désirs et finit par se cacher lui-même derrière ce voile, le seul endroit que le conquérant n'a pu atteindre ni violer, l'intimité que cache le voile.

L'Algérienne, enjeu de ce duel, se trouve être objet de désir et objet de frustration à la fois, convoitée et brimée, l'un voulant la regarder à tout prix

¹⁷⁹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, "coll. points", 1952.

et l'autre voulant la protéger du regard de l'étranger afin de protéger la seule parcelle qui soit restée inviolable.

Ce qui n'a pas été regardé, ce que les yeux n'ont pas effleuré ou souillé, garde le privilège de la non-accessibilité et de la plénitude. Ainsi l'homme dont on ne voit jamais les épouses ou les filles, jouit d'une grande réputation parmi les siens, alors que l'homme dont les femmes "ont été aperçues, effleurées par un regard étranger", perd, lui, toute crédibilité et risque de perdre son honneur. Cette situation est à comparer avec ce que l'auteur a décrit comme la non reconnaissance de l'autre. En ne nommant pas la défaite, en ne regardant pas le vainqueur, en n'écrivant pas son nom, le conquies ne reconnaît pas la défaite:

Qu'est-ce qu'une défaite si elle n'est pas reconnue? s'exclame l'auteur (p.69).

Il en est ainsi de la femme voilée, en échappant aux regards des autres, elle devient inconsistante et inexistante, on ne la reconnaît pas, et on lui dénie une existence.

Tous les épisodes relatés par Assia Djébar trouvent toujours un fil conducteur dans la problématique de la femme, de l'écrit, de la langue et de l'histoire.

Tout commence donc par le regard posé par les étrangers sur Alger la blanche, dont le blanc ressemble au blanc des voiles, mais aussi par le regard que posent les femmes sur la flotte qui avance vers Alger; exceptionnellement elles se sont mises aux terrasses pour voir le début de la bataille, ou du moins Assia Djébar les a imaginées ainsi défiant ou soutenant le regard des officiers français. Et tout se termine par le regard d'un Delacroix qui a pu pénétrer un harem et mettre son regard sur des

femmes algériennes, mais les a-t-il vraiment vues? ou a-t-il cru seulement les saisir? questionne encore l'auteur.

Nommer, ne pas nommer, le pas reste à franchir. Effectivement, dans le vocabulaire algérien, il existe des multitudes de métaphores pour désigner l'homme, le mari, "il", "lui", "le maître de la maison", "la maison" etc.(p.46. euphémisme et détour verbal) . Et là aussi ne pouvons-nous pas dire qu'en refusant de nommer "l'ennemi" (le mari, l'homme), les femmes refusent sa reconnaissance, lui renient le pouvoir escompté? En ne le regardant pas dans les yeux aussi, elles esquissent un semblant de révolte et non pas une soumission.

C'est pour cette raison que le jour où le père a écrit à la mère, le jour où il l'a nommée, autant dire qu'il l'a reconnue, autant dire qu'il l'a aimée ouvertement, la mère l'a elle aussi reconnu en le nommant, soit en l'aimant. Moi, je poserais ici une question: aurait-il été possible de nommer la mère, de la reconnaître dans la langue arabe? le français n'a-t-il pas servi ici de manteau ou de voile pour cacher une pudeur et une tradition ancestrale? Tout comme la narratrice dit se voiler en utilisant la langue française, le père s'est voilé pour pouvoir nommer la mère.

Dans un tout autre aspect concernant les femmes qui vivent sous la pression du regard masculin, la narratrice arrive à dévoiler qu'ici le regard des étrangers ne les atteint pas, il est désamorcé, "désarçonné", voué à l'échec dès le début, sans prise aucune. Est-ce qu'il est sans prise parce qu'il est de l'autre côté de la haie? Pourquoi le regard est-il sans prise alors que comme le dit la narratrice elle-même, le harem était interdit aux hommes étrangers (p. 37). Donc dans cette problématique, c'est le regard de la femme qui

détermine les rapports homme/femme, c'est elle qui décide si le regard porte ou s'il est voué à l'échec.

La narratrice rapproche ce regard sans prise au rapport qu'elle a avec la langue française, avec les mots de la langue française, qui s'avèrent eux aussi sans prise, des mots qui sont impuissants à exprimer les sentiments, incapables de traduire des adjectifs tels que "Hanouni". La langue française s'avère riche en logorrhées et en un vocabulaire qui ne représente rien pour l'imaginaire de la jeune élève. La narratrice constate que la langue française lui offrira ce qu'elle voudra, mais qu'elle ne pourra jamais lui réserver aucun de ses mots d'amour, et dans le cas échéant, le prix à payer reste très élevé et elle cite à cette occasion l'exemple du premier martyr de la langue française: ce vieillard tombé sous les balles des siens car il transportait avec lui "l'écriture de l'autre":

Toute écriture de l'Autre, transportée, devient fatale, puisque signe de compromission. (p.44).

Et un peu plus tard, un autre tombera comme victime de cette incompréhension qui sépare déjà les deux communautés par un voile empêchant de recevoir le regard de l'autre:

Un autre devra payer de sa vie ce passage dans la langue adverse, le traducteur (p.53).

Nous retrouvons l'intensité et la persistance du regard lors de l'épisode de la grotte enfumée. Les corps semblent regarder leurs bourreaux, dira la narratrice, et si on arrive à échapper à l'odeur de la décomposition, pourra-t-on échapper au souvenir de ces regards? pourront-ils se débarrasser du souvenir? (p.88)

Les victimes ne connaissent que trop la puissance et la persistance du regard, et même après leur mort ils semblent persécuter les bourreaux, en déposant un regard qui ressemble à une tache indélébile. Un regard qui violera les consciences, comme eux-mêmes ont violé de leurs regards la ville. On peut aussi dire qu'au moment où la narratrice dit que "les corps exposés au soleil; les voici devenus mots. Les mots voyagent. Mots, entre autres, du rapport trop long de Pélissier", on peut se hasarder à dire que c'est " la vue" de ces corps exposés au soleil qui s'est transformée en "mots" et qui a déclenché le voyage des mots et la polémique qui suivra cette proximité des mots.

Le regard masculin qui déshabille est une composante primordiale dans la société algérienne en particulier et dans la société arabo-musulmane en général. Ainsi la mariée de Mazouna est "nue" aux yeux des autres et "par" les yeux des autres car des yeux d'étrangers et pire des yeux ennemis se sont posés sur la mariée, sacrilège dans une société où la mariée doit justement rester cachée à tous les yeux, mêmes aux yeux féminins¹⁸⁰ .

¹⁸⁰ En effet dans la société algérienne, la tradition veut que la mariée reste cachée sous le "haïk" blanc. Dans le sud tunisien la mariée est totalement coupée du reste de la famille toute la semaine qui précède la noce, et dans l'Est algérien, les derniers jours qui précèdent la noce, la mariée reste exposée au milieu des invités sous son haïk et elle se nourrit même sous ce voile. Ceci ne peut que démontrer la crainte du regard des autres; cette isolation est une protection contre le mauvais oeil et les envieux d'un bonheur à peine commencé. Et quand la mariée doit exposer ses tenues, il est évident que cette parade est accompagnée d'une multitude de formules et de rituels pour chasser le mauvais oeil, ou tout simplement pour la protéger des regards des autres. Chez les tribus Berbères des Aures, les Chaouis recouvrent la mariée d'un burnous, habit masculin et symbole de virilité par définition. La narratrice de *La grotte éclatée* écrit en décrivant sa noce: «Nous nous sommes mariés sans cadi et sans burnous; sans zorna et sans couscous.» (p.70). La narratrice de *L'amour la fantasia* cite pareillement le burnous le jour de ses noces qui se sont déroulées loin de la

D'une façon symbolique, la narratrice attribue aussi à la langue de l'autre un regard, un regard qui a le pouvoir d'aveugler les mâles de la tribu, la langue de l'autre en libérant le corps, a ainsi aveuglé les mâles et a doté la narratrice d'yeux pour pouvoir voir et aussi voir à la place de toutes les autres femmes enfermées et privées d'yeux:

Comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnée pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau. Comme si... Dérision, chaque langue, je les sais, entasse dans le noir ses cimetières, ses poubelles, ses caniveaux; or devant celle de l'ancien conquérant, me voici à éclairer ses chrysanthèmes! (p.204).

L'exclusion du monde extérieur et le fait d'être quasiment retranchées et hors de la vue de tous les hommes, renforce les mauresques dans leur relégation (confinement) au point qu'elles-mêmes se mettent à imposer le voile à ces "voyeuses", femmes qui vont garder leurs voiles au sein même du harem, et être privées de "la vue", exclues. Les femmes décrites par la narratrice de *L'amour, la fantasia*, ne peuvent voir que grâce à un oeil, oeil voleur, oeil espion; on refuse de les voir, mais on ne les empêche pas de voir, bien au contraire on veut qu'elles voient, on veut qu'elles s'extasient de "la vue" de toutes les richesses. Elles, femmes qui osent "crier", on les punit en les excluant du harem et en leur imposant un voile afin de faire la distinction entre elles et les femmes respectueuses des traditions.

terre natale, mais aussi loin du père: «[...] la tradition exigeait que le père, au moment où les femmes du cortège emmènent la mariée, enveloppe sa fille de son burnous [...]. (p.121)

A mon avis, les femmes se vengent sur ces femmes qui ont osé élever la voix, qui ont osé se masculiniser en quelque sorte. Alors les citadines se comportent avec elles comme des hommes en les excluant de leur monde - mais elles leur font subir aussi ce qu'elles subissent des hommes - en leur imposant le port du voile .

Les raisons qui poussent les citadines à un tel comportement ne sont pas dues à une différence de classes, mais plutôt à la crainte du dysfonctionnement de l'équilibre de la sphère féminine qui a besoin de toute une discipline stricte et rituelle pour survivre.

Comme je l'ai déjà mentionné, il existe une relation très claire entre le contenu sexuel de la fonction visuelle et auditive¹⁸¹: la femme est empêchée de pénétrer l'homme en élevant la voix, et l'homme est empêché de pénétrer la femme par le regard. Il va de soi que par l'homme, il est sous entendu: l'homme arabe, qui dénude la femme par son regard. En voulant soi-disant protéger la femme du regard des hommes, l'homme se protège lui-même et voile ainsi ses propres angoisses et ses propres complexes. Le regard de l'étranger reste lui, impuissant à franchir les murs qui le séparent du corps et du regard féminin algérien.

¹⁸¹ Sujet traité dans la section 4: **Je ne crie pas, je suis le cri: les voix sont-elles mortes?**

10/ Le langage du corps: l'ultime langage qui ne déguise pas et qui ne tue pas

Quand la narratrice disait plus haut que les femmes avaient quatre façons de s'exprimer dont le langage du corps, ce n'était pas exagéré, et en plus des cris ou des hululements qui sont des façons de s'exprimer des femmes privées de parole, privées de regard - dans les deux sens, vu et être vu -, la danse et le chant restent l'ultime recours pour extérioriser et expurger les frustrations et les privations. Dans son livre intitulé *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*,¹⁸² Marta Segarra, écrit qu'il n'existe que trois langages, et non quatre comme le dit Assia Djébar. À ce sujet je ne partage pas son avis, car le langage du corps est une expression quasi primordiale en Afrique du Nord¹⁸³. Les femmes se servent des danses et des différentes occasions (Zerda, fête des Saints, mariages, circoncisions etc.) pour laisser leurs colères, leurs joies, leurs souffrances sortir enfin de l'enfermement habituel. Ces fêtes, ne l'oublions pas, sont les seules qui leur soient autorisées et c'est exclusivement parce qu'elles sont féminines qu'elles sont autorisées et c'est parce qu'elles sont féminines que les femmes arrivent à extérioriser sous forme de cris de chants ou de transes leurs mal de vivre et leur malaise. C'est une véritable thérapie du corps et de l'esprit que la science peut aisément expliquer. Le rite de la grand-mère décrit par la

¹⁸² Marta Segarra, Op.cit.

¹⁸³ En Afrique noire aussi, l'expression par le chant et par le corps est très importante, même si là, les hommes participent aux cérémonies et se joignent aux rituels, et à ce sujet, on peut citer ou rappeler une scène d'*Agave*, où Aïcha la conteuse-poète raconte comment elle a participé au sein de la tribu de son mari à une danse qui symbolise la symbiose entre l'amour et la fertilité, et où elle a fait l'amour sous les yeux de tout le monde.

narratrice est en effet une cérémonie assez connue et assez pratiquée chez les femmes (Kateb Yacine a notamment parlé dans son oeuvre de la fête de Sidi M'sid qui se déroule chaque année à Constantine au lieu dit Le Ghroab (le corbeau) appelé ainsi car les corbeaux venaient manger les morceaux de viandes des bêtes sacrifiées. Lors de cette fête on assiste justement à ces danses de femmes qui rentrent en transes sous les sons de la musique des Issaouas, noirs ou métisses qui possèdent ce don. Mais Constantine est aussi remplie de musiciennes (appelées les fqirattes) qui animent tous les week-end des soirées où les femmes s'adonnent à la danse jusqu'à la perte de la conscience¹⁸⁴ .)

Ces danses et ces gesticulations sont bien des cris poussés et vomis contre le sort, contre les hommes -qui se font tout petits ou inexistants-, contre tout ce qui étouffe et asphyxie, des cris de détresse qui tentent aussi de trouver des échos parmi les autres cris similaires. Dans la cérémonie de la grand-mère, l'aïeule exécute la danse toute seule, sûrement à cause de son statut social dans la cité. Mais généralement comme je l'ai déjà dit plus haut, ce sont des cérémonies où les femmes se retrouvent, rares occasions de vivre la solidarité féminine dans la peine et la joie. Cependant l'aïeule n'est pas tout à fait toute seule, elle est accompagnée de musiciennes mais aussi d'autres femmes qui l'encouragent et la soutiennent par leurs hullements, leurs cris et accélèrent ainsi le dénouement final.

Dans cette ferveur et cette fièvre, les corps des femmes se reconnaissent et se comprennent car elles vivent les mêmes souffrances et les mêmes peines, cris venus de l'autre côté de la haie qui ne peuvent être déchiffrés que par une des leurs.

¹⁸⁴ On peut consulter à cet effet l'ouvrage de Jacqueline Arnaud: *La littérature maghrébine: de langue française Le cas de Kateb Yacine*, Tome II, Paris, Publisud, 1986.

L'importance du langage du corps, et l'intense expressivité qui en découle se renforce chez l'auteur dans le texte de *Vaste est la prison*, où la narratrice refuse de danser avec quelqu'un d'autre, cet exercice étant pour elle un exercice individuel féminin où elle peut s'extérioriser et renouer avec son corps et son esprit mais aussi avec les autres femmes, seules êtres qui peuvent comprendre l'explosion du corps qui est une explosion de l'esprit.

Du texte *L'amour, la fantasia*, découlent des sursauts du corps, corps qui tentent par les trances, par les vociférations, par les thrènes, par les danses, par les lamentations ou les lacérations de s'insurger et de retrouver enfin un message d'amour.

a) Le corps à la lumière du jour

L'autre problématique du texte de Djébar reste la découverte du corps et la relation de celui-ci avec l'entourage et les métamorphoses subies. Au même titre qu'il y a plusieurs langages, la narratrice semble avoir plusieurs corps, ou du moins son corps se transforme selon le lieu où elle se trouve. Il y a des lieux de liberté, des lieux où le corps s'épanouit et puis d'autres où le corps subit la pression de la société, subit "la honte". Et comme le corps s'épanouit dans l'espace où se pratique la langue de l'autre et qu'il se rétracte dans le milieu où se pratique la langue maternelle, est-ce que la liberté n'est pas associée de ce fait à l'utilisation de la langue autre? Est-ce le prix à payer? le dû? Ou l'exil de la langue, car le corps cherche à s'épanouir et il s'épanouit là où il trouve la source de sa liberté, quand il trouve la liberté de mouvements:

Autour de moi les corps des Françaises virevoltent; elles ne se doutent pas que le mien s'empêtre dans des lacs invisibles (p. 202)

Le corps de la demie-émancipée, comme se qualifie la narratrice se libère de ses chaînes et de ses contraintes dans les milieux fermés féminins tels que le Hammam où la volupté et la chaleur de l'endroit recouvrent le corps qui ne se sent plus dénudé. Si nous ne retrouvons pas chez Assia Djébar de violents rejets du corps féminin comme nous avons pu le voir dans les autres textes féminins, celui-ci reste quand même objet de tourmente et de questionnements; en effet la dichotomie voilé / dévoilé constitue un tournant décisif dans la constitution de la personnalité de la narratrice. Celle-ci craint ce corps qui lui échappe le jour car elle se sent à la fois libre car non voilée et voilée et crispée devant les corps des Européennes qui s'élancent . Et souvenons-nous que la lettre du mari-amant n'a pu être lue car elle se faisait trop insistante sur les détails de son corps. Même libéré, le corps de l'Algérienne reste prisonnier des coutumes et surtout du regard des autres.

11/ La structure en miroir

Comme je l'annonçais dès le début de mon étude, le texte de *L'amour, la fantasia* est construit selon une architecture en miroir. Les différentes parties ne peuvent être lues distinctement, elles sont liées d'une façon inextricable, chaque problématique sur la langue renvoie à l'Histoire et à l'histoire de l'Algérie, et chaque événement personnel n'est qu'une mise en abîme réfléchie de l'Histoire. Les différents événements personnels relatés se réfléchissent souvent entre eux, et ne peuvent être clairement compris que s'ils sont lus en interaction.

L'épisode de "la fille du gendarme" par exemple s'il exprime la relation ambiguë de la narratrice avec les mots de la langue autre, trouve ses expansions et ses approfondissements, une fois mis en parallèle avec un autre épisode, celui de "Hanouni". En effet la narratrice se rend compte dès son jeune âge que les mots d'amour en langue française ne lui seront jamais destinés ou réservés et que des "chéris" et "lapins" et autres diminutifs n'étaient que des logorrhées, des couvertures pour les sentiments et non pas des expressions de ceux-ci, elle finit par conclure:

Je décidais que l'amour résidait nécessairement ailleurs, au-delà des mots et des gestes publics. (38).

A l'opposé, le souvenir d'un diminutif utilisé dans sa langue maternelle que lui renvoie brusquement le frère, inconscient du trouble jeté sur la narratrice, ce souvenir la renvoie doublement face au mur de l'impuissance verbale. Ce diminutif "hanouni", contrairement à "lapin" ou "chéri" est "rempli" de connotations affectives, sensorielles et sentimentales. De ce fait il lui apparaît impossible de le traduire, car cela serait le couvrir, le tuer, lui qui est si chargé d'émotions, lui qui l'a tant troublé dès que les lèvres insouciantes ou innocentes du frère l'ont prononcé, mot-puits chargé et alourdi de tant d'amour au point qu'elle n'arrive pas à le dire à l'aimé:

Dire que mille nuits peuvent se succéder dans la crête du plaisir et de ses eaux nocturnes, mille fois chaque fois, et qu'aux neiges de la révulsion, le mot d'enfance-fantôme surgit - tantôt ce sont mes lèvres qui, en le composant dans le silence, le réveillent, tantôt un de mes membres, caressé, l'exhume et le vocable affleure, sculpté, je vais pour l'épeler, une seule fois, le soupirer et m'en délivrer, or je le suspends.

Car l'autre, quel autre, quel visage recommencé de l'hésitation ou de la demande, recevra ce mot de l'amour inentamé (p.95).

Les mots dans la langue de l'autre semblent ainsi déchargés de toute sensibilité et sont voués à la non-prise, alors que tout à son opposé "hanouni" est alourdi par une histoire millénaire, il flâne parmi les terrasses, il a été le compagnon de tantes et de mères douces et affectueuses, il est le témoin et le porteur d'un message féminin dont le poids historique et affectif devient trop lourd à supporter pour la narratrice, et de ce fait elle rejoint le clan des aphasiques, car elle ressent un amour qui n'arrive pas à se dire alors qu'elle, elle relate les difficultés de l'écrire dans la langue de l'autre.

Un autre exemple qui montre assez explicitement la structure en miroir du texte de *L'amour, la fantasia*, est l'exemple - cité auparavant sans trop d'approfondissement - de la main de la fillette-narratrice que le père accompagne à l'école française. Cette main tendue vers l'école française qui va "couper" la fillette de sa langue, de sa source et de sa mère, renvoie le lecteur vers la main de la nayla de Fromentin. La main "coupée" du corps de la nayla donne à la scène de la rentrée scolaire une autre dimension, où la fillette est vue comme une mutilée, car le français l'a "coupée" de son origine, de sa source.

Les trois grandes composantes de mon analyse et les plus importantes se retrouvent dans le texte de *L'amour, la fantasia* : l'histoire individuelle, la mémoire (transmise grâce aux voix féminines) et l'Histoire de l'Algérie. Les trois composantes sont intrinsèquement liées et sont indissociables de la structure du livre en lui-même. Parce que la langue française fut la langue de la conquête, la fillette-narratrice s'est trouvée exilée de la langue de sa mère, de sa langue maternelle. La position de la narratrice résume la phrase

de Rachid Boudjedra qui disait que ce n'était pas lui qui avait choisi la langue française, mais que c'était elle qui l'avait choisi. Cette langue non choisie s'est imposé à elle et si elle a exilé la narratrice du monde féminin, elle lui a permis de "dé-couvrir" la liberté, de "dé-couvrir" le corps féminin, bref de se dé-couvrir le visage et d'échapper ainsi à l'enfermement quasi naturel qui était promis à toutes les filles pubères. Munie de cette langue de l'autre, la narratrice se transforme en spéléonate à la recherche de la mémoire et des voix féminines enfuies sous le poids de l'Histoire, sous le poids des traditions et de la religion. En se servant de l'écrit (paradoxe) pour sortir les voix asphyxiées de l'oubli, la narratrice bouleverse les données narratives du texte, utilisant à cet effet des techniques orales (récit rapporté, voix, souvenirs oraux, histoires racontées etc.). Cette technique a permis à la narratrice de renouer avec des traditions ancestrales de poésie élégiques et de relever la diversité des expressions orales, artistiques et corporelles dont la femme algérienne se sert pour contrer le vide et l'enfermement.

**CHAPITRE III: LES OMBRES DERRIERE LES SULTANES OU
*OMBRE SULTANE***

Le deuxième roman du quatuor annoncé par Assia Djebar, *Ombre sultane*, s'il continue dans sa perspective féminine ou féministe, constitue cependant une rupture du point de vue de l'écriture. En effet la problématique de l'Histoire disparaît du récit, la structure du texte n'est plus ternaire, mais repose sur une dualité et une dichotomie constantes, et d'autre part on peut dire que le texte se fait plus biographique ou plus intimiste, car on relève de plus en plus de segments narratifs qui renvoient à des événements relatifs à la vie de la narratrice.

Cette rupture, si elle est intéressante pour ceux qui s'intéressent à l'écriture, à son changement et à son évolution, a cependant soulevé quelques questionnements chez le public algérien et dans la presse algérienne (masculine, il faut le dire). Les raisons me semblent assez évidentes. D'abord après une oeuvre aussi complète et aussi parfaite que *L'amour, la fantasia*, n'importe quel écrit d'Assia Djebar n'aurait pas semblé "être à la hauteur" je dirais, n'importe quel texte n'aurait été que l'ombre du premier. D'autre part, le sujet d'une polygamie qui ne l'est pas vraiment et de la sensualité des corps féminins, a dérangé quelque peu la presse

journalistique algérienne¹⁸⁵, qui s'en est prise à ce sujet un peu "secondaire" et "occidental" par rapport aux réalités de la femme algérienne. L'un d'entre eux ne comprenait pas cette fixation du voile, le problème est ailleurs écrit-il, et pour lui, Assia Djébar a mis "son immense talent au service du voyeurisme moyen qui désire, même si on rencontre des Algériennes dévoilées, savoir quelles lèvres se cachent derrière la voilette en tulle de la vieille ménagère qui passe."

On le voit bien, le récit de l'auteur a été pris comme un engagement personnel d'Assia Djébar sur la question de la femme algérienne, et justement les critiques cités auraient voulu un engagement plus significatif ou plus concret je pense.

Quant à la critique littéraire, après le texte de *L'amour, la fantasia*, elle y a vu un retour au sujet de prédilection favori de l'auteur¹⁸⁶, celui du couple, traité auparavant dans les premiers textes (*La soif*, *Les impatients*, *Les enfants du nouveau monde* et *Les alouettes naïves*), sujet qui bien que présent aussi en force dans *L'amour, la fantasia*, a pu cependant être intégré dans les autres thèmes sans donner l'impression d'occuper la scène

¹⁸⁵ Je citerai particulièrement l'article du journaliste Arezki Metref dans "Algérie Actualité" du 25.03.1987. Pour lui, Hajila et Isma sont même devenues des "femmes aux traits d'odalisque à peine dissimulés aux prises avec leur corps et le corps social". De même qu'il se demande le plus sérieusement du monde "Qui de l'auteur ou du lecteur se trompe de pays." Et enfin Assia Djébar le "rapproche des clichés expéditifs et manichéens par lequel le féminisme militant tente de résoudre les problèmes de la femme dans les sociétés occidentales. [...], son dernier roman convoque les vieux thèmes constamment rajeunis, du couple moderne qui se recherche dans les frissons du désir, de la femme entravée par les siècles de traditions drastiques, qui joue son tout pour gagner la liberté de son corps[...]."

¹⁸⁶ Voir la critique de Beïda Chikhi dans *Études littéraires maghrébines n 3*, Paris, L'Harmattan, 1994.

principale et qui a pu être associé comme nous l'avons vu, subtilement à l'Histoire de l'Algérie.

Le texte d'*Ombre sultane* dérange ou du moins intrigue les uns et les autres dès son apparition par sa structure et son contenu. Concernant le travail que j'effectue, il me semble que la rupture du point de vue de l'écriture montre la maîtrise de l'auteur de son sujet. Car pour traiter d'un tel sujet, la forme en miroir adoptée dans *L'amour, la fantasia* ne pouvait répondre aux interrogations de la sultane et à celles de l'ombre de la sultane; il a donc fallu chercher une structure qui fonctionne sur la dualité de la forme et des personnages et sur une dichotomie spatiale qui découle de la situation de chaque personnage. Et la structure d'*Ombre sultane* répond parfaitement à cette attente et Assia Djébar a encore une fois très bien su "coller" à la structure du texte les thèmes qui lui sont chers. La dualité du texte reflète la dualité de la femme dont nous avons déjà traité dans les parties précédentes, et l'opposition spatiale du texte reflète l'opposition spatiale dans laquelle évolue la femme algérienne en général et les personnages féminins du texte en particulier. Cependant, il ne semble pas que la rupture puisse être constatée plus profondément que cela, car il y a tout de même une continuité dans la structure aussi, et je donne comme exemple la notion du regard déjà présente dans le texte de *L'amour, la fantasia*, notion qui fera partie du texte d'*Ombre sultane*, car comme on le verra, le regard féminin va guider la narration et déterminer la structure du texte d'une façon décisive.

Du point de vue du contenu, on ne peut que constater la continuité par rapport à *L'amour, la fantasia* mais plus fortement par rapport à *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

Le roman est composé de 172 pages, divisées en trois parties (I, II, III). Chaque partie porte un titre ("Toute femme s'appelle blessure", le "Saccage de l'aube" et "La sultane regarde")

La première partie est construite sur une opposition constante entre les deux personnages, en effet on peut constater que chaque narration sur Hajila est suivie de (ou l'auteur lui oppose) une narration sur Isma.

Remarquons:

- 1) Hajila (H)¹⁸⁷ / 2) Isma (I)
- 3) Au dehors(H)/ 4) La chambre (I)
- 5) Au dehors, nue (H) /(6) Les voiles (I)
- 7) Les autres (H) / (8) l'autre (I)
- 9) L'homme (H et l'homme) / 10)Les mots (I et l'homme)
- 11) Le retour (Retour d'Isma à la ville et au patio) / 12) Patios
- 13) le drame (H) / 14) Blessure (I)

La deuxième partie, porte en exergue un extrait des *Mille et une nuits* concernant Schéhérazade et son souhait de voir sa soeur la veiller et de la soutenir dans sa lutte contre la mort. La sultane a besoin de la présence féminine même si elle est à l'ombre, ce qui répond parfaitement à la structure de la première partie, clair/obscur, Isma/Hajila, nue/voilée etc.

Cependant la deuxième partie reste un lien intermédiaire entre la première et la troisième, car dans celle-ci la narratrice va narrer seulement des épisodes autobiographiques, et dans la troisième partie comme en réponse à son voeu de mêler son destin à celui d'une femme, elle va mêler sa vie à celle

¹⁸⁷ J'utiliserai H pour le prénom Hajila et I pour Isma.

de Hajila, il n'y aura plus d'opposition comme dans la première partie, mais chaque section ("La mère", "Le bain turc" et "Sur le seuil") comprend une narration incluant les deux personnages féminins, liant les deux personnages comme leur destin a lié les vies de l'une et de l'autre.

Comme je l'ai annoncé auparavant, la structure n'est pas ternaire, mais on peut cependant remarquer qu'elle ressemble en quelques points à la structure de *L'amour, la fantasia* dans le sens où il y a trois parties et que chacune obéit à un mouvement de trois étapes, un prélude en italique, les parties elles-mêmes et une fermeture en italique aussi. Ces différentes remarques ne peuvent que confirmer encore une fois la rigueur et la maîtrise d'écriture d'Assia Djébar.

Le récit vacille entre une narration à la première personne et une à la deuxième personne. La narratrice Isma raconte, se raconte, et fait des transferts spatiaux vers sa propre ombre, à savoir Hajila. Ce transfert est reconnaissable au moment où la narration n'est plus à la première personne, mais à la deuxième personne. La narratrice se met dans la peau de sa coépouse, sa "derra". Durant tout le récit, Hajila n'est vue, perçue que par les yeux d'Isma. Cette dernière, en effectuant un retour vers sa ville natale et son pays natal, fait par la même occasion un retour vers son enfance, tout en se rapprochant de l'épouse qu'elle a choisie elle-même pour le mari dont elle s'est séparée. Jour après jour, elle se rend compte que la coépouse n'est point une rivale, ni une "blessure" dans le sens que lui donne la langue arabe. Non, elle est blessure renouvelée, toutes deux sont blessures ouvertes d'un même mal-m(à)l(e).

1/ Sultane et ombre ou une dichotomie spatiale et thématique.

Comme annoncé dans la partie réservée à la structure du texte, celui-ci est construit sur une opposition intérieur/extérieur.

Soleil/ombre.

Clair/obscur.

Voilé/dévoilé.

Libre/enfermée.

Une dichotomie spatiale.

Une dichotomie temporelle.

La dichotomie possède une importance primordiale dans la structure et dans l'écriture elle-même. Dans l'écriture nous avons vu de quelle façon l'opposition spatiale influence l'écriture; d'autre part, cette même opposition est à la base de la structure du texte. En effet la narratrice se transpose spatialement d'un espace vers un autre, elle se déplace d'un espace ouvert qui est le sien vers la maison aux murs qui se resserrent. Comme je l'ai dit dans la première partie ce déplacement est régulier: De Hajila vers Isma et de Isma vers Hajila:

Hajila-----> Isma et Isma-----> Hajila.

Le déplacement cité se fait d'une façon régulière et dans la troisième partie ce vacillement spatial se fait au sein d'une même partie.

La dichotomie se repère aussi dans le temps, car le transfert effectué par la narratrice induit aussi un transfert temporel; la narratrice écrit qu'elle n'aime pas être "conditionnée" par le temps - elle décrit ses interminables flâneries dans de différentes villes, flâneries qu'aucun "temps" ne vient interrompre -

En nous attardant sur ces flâneries, on se rend compte que le temps est quasi-inexistant, qu'il est aboli par l'espace. Mais dès l'instant où la narratrice se projette dans la "vie" de Hajila, le temps prend une autre dimension: il devient figé et immobile, un temps où les jours se ressemblent tristement - jusqu'au jour où elle fera connaissance avec l'ivresse du temps et de l'espace illimités -

Dans cette perspective un mot clé est important: seuil (mot que nous trouvons déjà à la page 17 "vous franchissez le seuil, tous les seuils." puis comme titre aussi un peu plus tard "Sur le seuil" (p.165)). La narratrice dans ces différentes projections se retrouve elle aussi au "seuil" Au seuil de quoi? Au seuil de tout, et elle restera entre deux espaces, deux temps, deux cultures, entre ombre et lumière, entre clair et obscur entre la sultane et l'ombre de la sultane¹⁸⁸.

Le dehors par opposition au dedans que découvre Hajila ne prendra sa véritable dimension qu'une fois le voile tombé, l'ivresse du dehors n'est atteinte que combinée avec l'épanouissement du corps débarrassé du linceul blanc. Donc le système dichotomique fonctionne aussi selon des couples paritaires dehors et dévoilée/ dedans et voilée, voilée et dans l'ombre/ dévoilée et au soleil et on peut obtenir ainsi plusieurs combinaisons.

Hajila fait elle-même ce constat lorsque son regard aperçoit la femme sans voiles et dehors qui va déclencher chez elle le désir de faire autant:

¹⁸⁸ La notion de "seuil" et son importance dans la structure du texte apparaîtra au fur et à mesure de l'étude Je relèverai néanmoins à ce stade déjà, le poids de la notion de seuil dans le dernier roman d'Assia Djebar, *Les nuits de Strasbourg*, où la narratrice est sur le seuil d'une rupture, qu'elle est sur le seuil géographique Algérie/France, mais surtout que le lieu d'énonciation est cette ville-seuil: Strasbourg, à qui la narratrice finira par s'identifier en tant que personnage-seuil.

«Sans voiles, dehors, en train d'aimer son enfant! Tu reprends:
 «Sans voiles, dehors, en train...
 «Sans voiles, dehors...» (p.36)

L'espace confiné dans lequel évolue Hajila, la monotonie et le vide de sa vie la poussent à chercher ou à se créer des histoires; il est dit dans le texte qu'elle raconte - invente - des histoires à Nezim. Ceci est une façon d'échapper à l'exiguïté de l'espace et à défaut de s'échapper réellement, elle s'échappe mentalement dans des histoires qui ne sont pas les siennes mais qu'elle voudrait cependant faire siennes. C'est pour cette raison que lorsqu'elle a pu s'échapper, c'était pour avoir une histoire qui lui soit propre, une histoire qu'elle puisse se remémorer et se raconter à elle-même pour agrandir l'espace:

Tu te dis que tu as une histoire. [...] Dehors, tu ne te lasses pas de marcher; tu apprends à découvrir. Choses et personnes se diluent en taches à peines colorées. (p.49).

Une fois la rencontre faite entre les deux femmes, la narratrice veut reculer dans l'ombre et laisser sa place à Hajila encore avide d'espace et de liberté:

Je désire m'enfoncer, à mon tour. A ma manière, me revoiler...
 Reculer dans l'ombre; m'ensevelir. (p.166).

La narration va vaciller de l'ombre à la lumière, de Hajila vers Isma, entraînant avec elle des dichotomies spatiales et temporelles. L'opposition entre les deux femmes est transcrite dans la structure du texte de même que dans la narration.

2/ Écriture du "dedans"

La narration est déclenchée par manque d'espace, par manque d'air, par l'accumulation du sentiment que l'espace se restreint et se confine. Et même si ce n'est pas Hajila l'enfermée qui prend en charge la narration, la narratrice s'est mise dans une position qui fait qu'elle s'exprime avec les sentiments de l'opposition entre le dedans et le dehors, et que cette opposition du dedans se répercute sur l'écriture qui devient une écriture de l'étouffement, une écriture qui est à l'image de l'espace où Hajila évolue. La dichotomie spatiale se répercute sur l'écriture. Plus l'espace se restreint, plus l'écriture sort des "entrailles" du "dedans", et c'est pour cette raison que je dis que cette écriture est une écriture du "dedans" ou *intra-écriture* car non seulement le lieu d'énonciation se reflète sur elle, mais en plus l'écriture en elle-même vient de l'intérieur profond de la narratrice qui se projette en Hajila, un intérieur sur le bord de l'explosion car rempli de colère, d'incompréhension et de révolte "intérieure" non dite, non exprimée.

L'écriture de la narratrice ne peut pas être une d'écriture née de l'étouffement, car la narratrice Isma n'a pas connu cette frustration, mais elle arrive cependant à se mettre dans ce contexte car elle a vu et elle a grandi dans des maisons arabes où les femmes vivaient dans un état de claustration permanent. Et comme je l'ai dit au début de mon étude, au moment où j'ai défini pour la première fois la notion d'intra-écriture¹⁸⁹, les écrivaines qui ont échappé justement à la claustration lorsqu'elles écrivent un jour, leur écriture ne peut être que le reflet de cet enfermement comme si leur mémoire s'était figée ou fut traumatisée à jamais par ce manque d'espace. Il en est de même avec la narratrice d'*Ombre sultane* : en se

¹⁸⁹ La première partie de mon travail, soit mon analyse des *Jardins de cristal*.

mettant "dans" la peau de Hajila, la narratrice a apprivoisé et intériorisé son écriture comme le montre la citation suivante:

L'important était de laisser les échos se prolonger en moi des années durant, années de claustration pour elles. Je vécus par la suite hors du harem: mon père veuf me mit en pension mais je me sentais reliée à ces séquestrées indéfectiblement. (p.87).

N'ayant pas vécu la claustration, la narratrice porte en elle tout de même l'expression et les affres de cet enfermement, elle les porte en elle tel un héritage, et le jour où il faudra parler de ces femmes ou de soi, cette accumulation de l'atmosphère étouffante et les paroles drapées sous le poids du silence, font que, le jour où il faudra écrire, décrire ou raconter ces femmes, ce soit cette atmosphère qui remonte à la surface tel un relent dont la narratrice veut absolument s'en débarrasser; de cette manière, la narratrice d'*Ombre sultane* renoue ou retrouve de la sorte les gestes des femmes de son enfance qui profitaient de chaque moment passé en dehors de la chambre comme une "rémission ultime" (p88)

En se penchant sur l'exercice mnémonique, c'est l'amertume de ces femmes qui revient à la surface de la mémoire de Isma, et c'est cet enfermement qui donne à l'écriture de ce texte cette écriture "in-vitro"¹⁹⁰, écriture qui resurgit des entrailles de la narratrice et qui reflète ce que j'ai appelé l'écriture du-dedans.

¹⁹⁰ J'utilise cette expression selon la terminologie latine: "à l'intérieur du verre", dans le sens où la narratrice des *Jardins de cristal*, disait se sentir derrière une cloche de verre. Et je fais des analogies concernant les autres narratrices dont les sentiments sont "sous-verre", isolés de l'extérieur et isolés même du reste du corps.

3/ Multiplicité des regards - Regard de l'ombre vers la lumière -

Plus que dans *L'amour, la fantasia*, le regard joue un rôle primordial dans la narration, il est à la source même de la narration, du moins en ce qui concerne la narration concernant Hajila. En effet, c'est le regard d'Isma qui guide la narration sur Hajila, Isma qui voit par les yeux de Hajila puisque celle-ci au début n'a pas d'yeux vraiment, puis elle n'a pas la parole car c'est Isma qui tient le rôle de la narratrice omnisciente et omniprésente. Concernant l'omniscience de la narratrice, il me semble que quand il s'agit du regard de Hajila, il serait plus juste de parler de regard imaginaire de la part de la narratrice; la narratrice tente d'imaginer comment le regard d'une femme enfermée qui découvre la liberté fonctionne; tout tourne autour de ce regard féminin d'une femme vivant au soleil et qui transporte son regard vers l'ombre par solidarité, partageant ainsi des sensations qu'elle ignorait. Le regard de la narratrice fonctionne comme un œil-caméra qui se déplace avec Hajila, qui insiste sur les moindres gestes beaucoup plus que sur ses pensées; à ce propos nous remarquons que les propos de Hajila sont rapportés au style indirect et le lecteur sait plus de choses sur ses gestes sur les détails de ses gestes que sur ses pensées.

La narratrice focalise par exemple spécialement sur les parties du corps de Hajila «ton front», «ton bras», «ta main» (p.15), scènes traduisibles dans le langage cinématographique par des «gros plans» sur «son front», sur «son bras», sur «sa main».

La narratrice va scruter de son regard avide - et vide car il n'a pas l'habitude de regarder autant, ni avec autant de précision - tout ce qui se présente sous ses yeux, le moindre détail. Mais comme dans *L'amour, la fantasia*, ou dans *La voyeuse interdite*, il n'y a pas que son regard qui scrute,

elle est aussi le centre du regard car elle est pour une fois vue et perçue par les autres, elle subit le regard des autres et surtout celui des hommes. À ce niveau-là, les deux mouvements sont indissociables: voir et être vue; et c'est cette corrélation qui donne au personnage la sensation d'exister! Car pour elle qui est entre quatre murs et pour qui le temps s'est figé sur une heure et une date inconnues, pour elle qui ne voit que sa propre image ou l'image de femmes dans la même situation, qu'est-ce qui prouve qu'elle existe vraiment, qu'est-ce qui lui prouve que "la vie n'est pas un songe"? Or, voilà qu'elle, le fantôme blanc prend consistance et prend forme de vie, voilà qu'elle se sent exister parce qu'elle active son regard et parce qu'elle subit le regard. Exposée à la lumière du soleil, Hajila subit la métamorphose escomptée, elle se mue en une autre:

Toi, la nouvelle, toi en train de te muer en une autre. (p.40).

L'ancienne Hajila a disparu, elle a laissé place à une nouvelle femme:

Tu contemples ton corps dans la glace, l'esprit inondé d'images du dehors, de la lumière du dehors, du jardin- comme-à-la-télévision. Les autres continuent à défiler dans l'eau du miroir pour qu'ils fassent cortège à la femme vraiment nue, à Hajila nouvelle qui froidement te dévisage. (p.43).

Le regard de Hajila est un regard particulier car il est unidirectionnel, il vient d'un seul endroit, d'un seul oeil, un oeil-caméra sélectif qui possède les qualités requises pour s'attarder sur les détails, focaliser sur un objet plus que sur un autre, faire des "gros plans" ou au contraire s'éloigner progressivement des objets jusqu'à ce qu'ils disparaissent.

Comme les femmes qui portent un voile rabattu sur un seul oeil laissant de la sorte un seul oeil libre jouissant de la faculté de voir (appelé d'ailleurs

dans les régions où ceci se pratique "femme à un seul oeil" "bouaouina") , la vision que Hajila a du monde est donc une vision limitée, fragmentée, entrecoupée, comme celle que la narratrice de *La voyeuse interdite* avait de sa rue délimitée par l'étroitesse des claies des persiennes:

Choses et personnes se diluent en taches à peine colorées. [...] Dans un deuxième temps, tu t'es mise à retenir des portions de corps des autres, un peu de volume des choses. [...], tu ne saisis ici qu'une paire de souliers éculés, là une veste trop voyante, tout près une main tenant un mégot et ponctuant devant ton nez un discours déroulé loin, au-dessus de toi. [...], seules les femmes ont des yeux. Et leur regard luisant persiste après leur passage. (pp. 49-50).

La perspective du regard reste également tournée vers le regard que posent les hommes sur les femmes. Il est comparé comme on l'a retrouvé dans *L'amour, la fantasia* à un regard violeur, un dard qui pénètre et déchire, alors que le regard de l'autre, de l'étranger, lui, n'atteint pas les femmes:

Là-bas, personne ne regarde, personne n'a vraiment d'yeux! (p.89).

Comme je le disais un peu plus haut, le regard que porte le personnage sur les autres est indissociable du regard que portent les autres sur les femmes, car ils leur donnent de la sorte une consistance, ils leur donnent vie:

j'avais besoin qu'on m'oublie! D'une certaine façon qu'on me tue!
(p.89).

En ne la regardant pas, les étrangers lui donnent l'impression qu'elle est oubliée et l'oubli étant la mort pour elle qui s'en va déterrer les voix du passé, en l'oubliant, on la tue un peu aussi.

Le regard, c'est aussi celui des voyeuses, des espionnes qui n'ont que leurs fenêtres pour espionner, pour tenter d'oublier et de trouver dans le mouvement de la rue la mobilité qui manque à leurs vies. Les yeux jetés vers l'extérieur sont aussi une manière de chercher un support à de futures histoires inventées à de nouvelles escapades mentales. Dans l'épisode "L'exclue", l'impitoyable Lla hadja "à l'oeil impeccable" (p.52) ressemble à la narratrice de *La voyeuse interdite* dans son art de maîtriser l'espace extérieur, de guider son regard tel un radar. Nous pouvons déceler le même vocabulaire utilisé par la narratrice de *La voyeuse interdite*, "trône" spectacle de dehors" "guettait" etc.:

Elle guettait chaque instant de chaque jour: les promeneurs, les visiteurs, les errants la savaient là [...], Lla hadja ne montait pas seulement la garde; invisible, elle présidait au spectacle du dehors [...] comme si le mur n'existait plus, comme si la fenêtre pourtant close était une avancée ou un balcon royal.[...]

Son oeil, depuis l'aube jusqu'au couchant, veillait sur cette rue qui me fut familière: il se posait sur elles toutes, les fugueuses, les évadées masquées, les fugitives d'une heure ou d'une journée, les demi entravées. (pp. 119-120).

Il n'y avait que les femmes dont les maris étaient riches qui pouvaient se permettre d'échapper au regard implacable de Lla hadja (plus le statut social du mari était élevé, plus l'interdit de la rue se fait pressant; sortir signifiait alors "être dans le besoin de sortir", "être dans le besoin", et c'est pour cette raison que dans toutes les campagnes musulmanes, les femmes ne se voilaient pas, car elles étaient vraiment dans l'obligation de travailler), Lla hadja pouvait, elle, voir sans être vue, car être vue revient à une femme de perdre l'honneur de sa famille ou du mari. Comme je l'ai déjà écrit dans mon analyse de *L'amour, la fantasia*, les hommes se font un point d'honneur à ce que leurs femmes ne soient pas vues par les autres, même

pas par les femmes. L'honneur c'est de ne pas voir, c'est d'aveugler les mâles et aveugler les femmes pour qu'elles ne voient pas comme disait l'homme en tapant Hajila, aveugler pour ne pas être vue et aveugler les autres pour qu'ils ne voient pas la femme, objet de convoitise.

L'ennui et l'oisiveté de la femme stérile - probablement aussi frustrée que ses proies - font que son regard soit aussi tranchant qu'un couteau et aussi précis qu'un bistouri, rien n'est laissé au hasard, tout passe au peigne fin, elle reconnaît les fantômes grâce à leurs démarches.

Dans la partie intitulée: "La noce sur la natte", la nouvelle mariée était cachée du regard des autres, et elle-même ne pouvait pas voir:

[la nouvelle mariée] ne devait ni voir ni être vue de quiconque, jusqu'à ce que son nouveau maître, seul dans la nuit avec elle, dévoilât sa face dans la gravité et la piété. (p132)

Comme je l'ai relevé déjà dans les autres textes et plus particulièrement dans *L'amour, la fantasia*, le regard possède une place privilégiée dans la culture judéo-maghrébine et arabo-musulmane. Le premier regard particulièrement, le premier regard posé sur quelque chose de nouveau ou sur une personne à qui il vient d'arriver un événement nouveau (naissance, mariage etc.) détermine les rapports sociaux (féminins surtout). Tout est entrepris afin de se protéger de ce regard¹⁹¹, qui même amical ou familial peut engendrer cependant le malheur.

Encore une fois, le regard sert de support à l'écriture fictionnelle, totalement construite autour du regard que pose le personnage féminin sur "les autres", sur le monde, mais aussi particulièrement sur le regard que posent les

¹⁹¹ C'est à cause de cette croyance que "la main de Fatma" est utilisé et afin de se protéger du regard "malsain".

autres sur elle. Pour Hajila, le regard posé sur elle lui donne consistance et existence, elle qui vivait privé de ce regard de reconnaissance du fait de ce voile qui l'enveloppait. L'avidité de s'approprier l'extérieur, dote le regard de Hajila d'une précision presque parfaite, comparable à celle d'une caméra qui sonde les moindres détails.

4) La découverte de soi à travers le regard jeté sur son ombre - regard posé sur son propre intérieur -

Dans la tentative de la narratrice de renouer les liens avec celle qu'on appelle "blessure" ou "rivale", elle tente avant tout de renouer avec elle-même, de se retrouver après la longue traversée du désert de l'amour et de l'absence. A travers l'image d'une rivale qui n'en n'est pas une, elle dialogue avec elle-même et se ressource dans ses vieux souvenirs. Le vrai retour au pays, ne peut se faire que si elle fait un retour vers son enfance et son adolescence, seulement si elle déterre les souvenirs du passé pour pouvoir analyser et vivre le présent. Comme dans *L'amour, la fantasia*, la recherche de sa propre voix-voie, passe par les voix-voies des autres femmes. Ici, en faisant ce léger mouvement vers l'ombre, elle ne devient plus la sultane qu'elle était, mais la sultane des ombres. Choisir une épouse pour l'homme qu'elle a aimé est loin d'être un geste désespéré, c'est au contraire un geste qui marque pour la narratrice un commencement dans la nouvelle vie qu'elle a entreprise de vivre englobant une remise en cause de ses souvenirs lointains et présents et de son approche du futur à elle et celui de sa fille

Dans le clair-obscur, sa voix s'élève une fois pour s'adresser à Hajila, et une autre pour s'adresser à elle-même. Voix qui perle la nuit, qui se désole dans l'éblouissement du jour. (p.9)

Comme la personne ne peut atteindre ou effleurer son ombre - et pourtant les deux entités sont indissociables - il en est de même avec les deux femmes. Chacune connaît l'existence de l'autre, mais elles ne se rencontreront en personne que vers la fin du récit, dans un lieu-eclipse, le hammam. Elles sont comme la lune et le soleil, comme le jour et la nuit, comme l'obscurité et le jour, l'une ne peut exister sans l'autre, les deux sont indispensables l'une à l'autre, tout comme chaque ombre féminine a besoin d'une sultane, et chaque sultane a besoin d'une ombre pour échapper à la mort, à toutes les formes de mort physique, psychologique ou autre.

Au moment où Hajila sort enfin au soleil, au moment où elle sort sa face des ténèbres, Isma s'enfonce, elle, dans la nuit:

Nous voici toutes deux en ruptures du harem, mais à ses pôles extrêmes: toi au soleil désormais exposé, moi tentée de m'enfoncer dans la nuit resurgie. (p.10).

Aux pôles extrêmes certes, mais le dialogue n'est pas rompu pour autant, Isma continue à s'adresser à Hajila grâce au dialogue de l'ombre au "dialogue souterrain" (p.7) des femmes, celui dont parlait déjà Assia Djebar dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

Comme je l'ai expliqué et démontré, la structure du texte obéit à une alternance Isma/ Hajila et ce n'est que vers la fin de la première partie que la narratrice commence à intégrer son "je" narratif dans la narration extradiégétique; par cette technique, la narratrice émet le désir de mélanger sa vie à celle d'une autre femme, à celle de la femme de l'ombre, à cet

instant l'ombre rencontre la sultane, c'est le point culminant pour toute femme qui revit ainsi le geste des soeurs Dinarzade et Schéhérazade:

Arrivée à ce point du récit, une violence me saisit de mélanger ma vie à celle d'une autre. Tout corps masculin sert-il à signaler le carrefour vers lequel, aveuglées, nous nous patinons, à bras tendus l'une vers l'autre? (p.85).

Les deux femmes ne sont point rivales, la narratrice ne peut s'imaginer dans un rôle d'espionne ou de rivale, si espionne elle doit être, la femme ne sera l'espionne que d'elle-même, son regard ne pourra être réfléchi que sur son propre destin.

a) La solidarité féminine mise à jour par la prétendue rivalité

Dans sa recherche de soi, la narratrice découvre que la coépouse n'est point la rivale, elle est juste une autre blessure renouvelée, mais au fur et à mesure du récit, il s'avère que la mère de l'homme ou du moins son ombre s'érige en rivale. Mais dans ce triangle fils/mère/bru, ce n'est pas la bru qui considère la belle-mère¹⁹² comme une rivale, c'est plutôt le fils qui a du mal

¹⁹² Notons à cet effet ce que dit Assia Djebar elle-même dans *Cahier d'études maghrébines numéro 2.*, Mai 1990: «Les femmes sont mères et leur fils, c'est <<leur chose>>. Même quand il devient un homme, c'est elle qui commande le fils. Évidemment tous les drames familiaux sont dus au rapport belle-mère - belle-fille: c'est un rapport de pouvoir. L'homme étant le fils, même s'il a cinquante ans, il doit obéissance à sa mère[...] Donc dès qu'une mère marie son fils, elle retrouve le pouvoir qu'elle n'a pas pu avoir pendant qu'elle était jeune. C'est le premier rapport. [...] C'est la mère méditerranéenne, un peu plus accentuée dans la mère nord-africaine. [...] je ne sais pas s'il s'agit d'une revanche.

à se détacher de l'image de sa mère - remarquons à cette occasion l'absence du père - et de ce fait, tantôt c'est sa femme qui lui semble être la rivale de sa mère, et tantôt c'est sa mère qui semble être la rivale d'une femme qui est tout son opposé et qui est cependant tant aimée du fils.

À ce niveau aussi, le fait que la narratrice n'ait pas eu de mère, joue un grand rôle car elle ne connaît pas ce lien si fort et si complexe qui unit une mère et son enfant et encore moins une mère et son fils. La narratrice n'a pas eu de mère qui lui transmette la peur ou la soumission, donc cette présence féminine forte et omniprésente ne peut que la déranger.

La partie consacrée aux relations bru/belle-mère est titrée "L'autre" en référence donc à la belle-mère, opposée dans la composition du texte à l'autre partie appelée "Les autres" qui sont en fait les personnes qui regardent Hajila dans ses escapades et qu'elle regarde elle aussi. Eux sont les étrangers, alors que "l'autre" est loin d'être une étrangère, son image s'insinue entre le couple, elle surgit dans les strates de leurs caresses, elle leur devient de plus en plus présente malgré les distances géographiques.

Dans ce schéma du roman familial - pris au sens que lui donne Claude Monteserrat-Cals dans "Questionnement du schéma Oedipien dans le roman maghrébin"¹⁹³, il me semble qu'aucun des personnages qui constitue la relation triangulaire ne veut avouer la main prise de l'autre sur sa vie et son incapacité de se passer du prétendu rival; il y a un refoulement des

[...] Donc on épouse un homme, mais cet homme n'est pas libre. Le premier rapport est d'arriver à obtenir une sorte d'autonomie par rapport à la belle-mère, par rapport à soi.

[...] Est-ce qu'on peut arriver à séparer un fils de sa mère? je ne le crois pas. Elle est le pouvoir suprême. L'homme peut se séparer de son père, il peut se séparer de ses frères, mais il ne peut pas se séparer de sa mère: il devient hors nature. «.

¹⁹³ In *Études littéraires maghrébines n 1*, Paris, L'Harmattan, 1991.

sentiments qui empêchent la liquidation du complexe d'oedipe et qui empêche l'épreuve de renoncement qui est susceptible de se développer librement en une relation amoureuse en dehors de l'inconscient incestueux. Et comme Monteserrat-Cals le remarque judicieusement, la littérature maghrébine abonde d'histoires d'amour échouées qui se dissolvent alors qu'elles sont à peine amorcées:

Les romans regorgent de situations ou de souvenirs peignant l'adoration que voue le fils à la mère. La ferveur filiale se déclare chez les personnages adultes sous la forme d'un désir ouvertement oedipien. Le culte de la mère qui nourrit l'inconscient culturel de toute la société méditerranéenne n'en constitue pas l'unique raison. (Op.cit. p. 50)

Ainsi, dans *La réclusion solitaire*¹⁹⁴ de Tahar Benjelloun, le personnage avoue: "Quelques fois, dans le territoire de mes insomnies, une ombre passe, c'est ma mère", exactement comme l'ombre de la mère vient rendre visite au couple d'*Ombre sultane*.

Il me semble donc que l'homme dans ce texte-ci est confronté à une situation d'oedipe inconsciente qui place de ce fait la mère en rivale, peut-être rivale de l'amour plus que rivale de la femme en elle-même.

La narratrice comprend la position et ainsi, elle ne mélangera pas, elle non plus, l'amour qu'elle a pour la belle-mère (elle continuera à aimer tendrement la belle-mère, même après la séparation d'avec le fils: de plus, le sujet de l'amour ou compassion pour la belle-mère, est un sujet qui revient souvent dans les textes d'Assia Djebar) et le fait que le sentiment de possession de la belle-mère se place comme entrave entre le couple.

¹⁹⁴ Paris, Denoël, 1976.

b) Voix

Il me semble que dans le texte d'*Ombre sultane*, on peut aussi relever l'importance de la voix. La voix de la narratrice, qui grâce à sa voix donne vie en fait à Hajila: Hajila n'existe que parce que la voix de la narratrice la fait sortir de l'ombre:

C'est toujours moi qui te parle, Hajila. Comme si, en vérité, je te créais. Une ombre que ma voix lève. Une ombre-soeur? (p.91).

La voix de l'amour est également un atout dans la transmission héréditaire de l'amour, de la haine ou de la soumission. La narratrice durant son enfance n'a pas eu l'occasion d'entendre ni la voix du plaisir, ni la voix de la peur, ni les soupirs de la soumission; sa fille, elle, par contre entendra les voix du plaisir des parents qui s'étreignent chaque nuit, et par ces voix elle sera épargnée du harem. Fruit de l'amour et non pas de l'humiliation, la fille exigera son dû d'amour.

Le moment venu pour la narratrice de se solidariser avec les femmes des patios enfermées, c'est leurs voix qui lui reviennent en premier, elle se dit qu'elle n'a pas dû écouter par inadvertance, plutôt par "nécessité" (p.111). Ainsi dans le texte d'*Ombre sultane*, c'est aussi la nécessité de donner voix aux femmes prisonnières qui prime. "Rapporteuses" de ces voix qui viennent ou qui tentent de sortir vers l'extérieur, elles ne peuvent que venir de "l'intérieur" , et une fois que la narratrice voudra conclure par l'écrit, le discours ne peut être qu'intérieur, il ne peut que refléter l'enfermement et la claustration, l'écriture ne peut être qu'une intra-écriture. La narratrice n'oubliera ainsi jamais cette plainte incongrue anonyme, vomie dans le brouhaha et la fièvre qui précèdent les cérémonies:

Jusqu'à quand, ô maudite vie, cette vie de labeur? Chaque matin, chaque midi et chaque soir, mes bras s'activent au-dessus du couscoussier! La nuit, nul répit pour nous les malheureuses! Il faut que nous subissions encore eux, nos maîtres, et dans quelle posture - la voix sursaute, l'accent se déchire en rire amer -, jambes dénudées face au ciel! (p.112).

Du visage, la narratrice ne s'en souviendra pas, du nom encore moins, seule la voix, l'intonation de la voix, la plainte en rime improvisée, les mots hachurés, le rythme de ses vocables, eux résonneront à jamais dans l'oreille de la narratrice.

Dans ce discours, nous retrouvons un autre détail, la voix qui écarte "l'orpheline de mère!", auparavant, la narratrice n'avait pas beaucoup insisté sur ce détail, mais ici, la scène de la plainte et le fait qu'elle soit orpheline de mère sont à associer; en effet l'orpheline de mère n'entendra jamais cette plainte de la part de sa mère, elle a été protégée de cette vision cauchemardesque. Par une nécessité, elle a été le témoin de cette plainte qu'elle portera telle un tatouage à vie de la meurtrissure subie.

c) La mère

Ces remarques sur la mère nous invitent à nous poser des questions sur l'image de la mère dans le texte d'*Ombre sultane*. Schéhérazade n'a eu d'aide de la part de sa mère, c'est auprès de sa soeur que celle-ci se retournera pour demander de l'aide. La narratrice, elle, ne possède pas de mère. La mère a été tuée symboliquement par l'auteur pour donner à son personnage une force de se révolter et de rechercher le soutien et la solidarité, non pas chez la mère gardienne des traditions et transmettrice de

l'héritage empoisonné - dans les autres romans analysés d'Assia Djébar, ce sujet a été intelligemment écarté par l'auteur, la mère n'empêche, ni soutient ouvertement l'émancipation de sa fille. Cependant dans *Vaste est la prison*, la mère est dotée d'une personnalité assez forte, mais encore une fois les rapports mère/fille sont soigneusement évités ¹⁹⁵ -

En effet, ce qui ressort de l'opposition des deux personnages féminins, Isma et Hajila, c'est que la première n'est pas enchaînée par le ou les souvenirs maternels, alors que la deuxième est emprisonnée par la mère qui lui fait promettre de ne plus sortir et qui ne comprend pas la révolte de Hajila, ni son besoin de sortir au soleil. Touma, la mère, ne sait se révolter que dans les pleurs, les prières, les chants de thrènes improvisés - Hajila se rappelle des scènes annuelles de Touma, où elle entrait en transes à force de pleurs et de gémissements et de lacérations, mais c'était une fois par an, c'était un rituel, donc les coutumes d'usage ont été respectées -

Pour une fois la chaîne a été rompue, pas à cause de la volonté préméditée d'une mère qui décide de ne pas être un nouveau maillon, mais à cause de la mort de la mère survenue avant que l'héritage ne soit transmis:

Aucun tatouage ne me marquera le front ou le menton! je n'ai pas connu de mère qui puisse me transmettre sa peur! (p.157).

L'épisode de "L'adolescente en colère" confirme la rancœur des filles envers les mères silencieuses et soumises. La fille assistant à l'accouplement

¹⁹⁵ A ce sujet, nous pouvons relever une nouvelle opposition que nous pouvons rajouter aux oppositions citées auparavant, en effet entre Hajila et Isma, il y a aussi ce fait indéniable que l'une a une mère et l'autre pas, qu'à l'une fut transmise la soumission, à l'autre pas. Transmission de la soumission/ Pas de transmission de la soumission, Mère vivante/mère morte sont deux autres oppositions qui peuvent compléter l'inventaire auparavant analysé.

nocturne de la mère et à son incapacité de dire "non" aux demandes répétées du père. En fait la fille est confrontée à la scène primitive, pas à l'image symbolique, mais elle voit en direct l'image de sa conception, une soumission, un ordre, une humiliation, sans amour, un besoin charnel et sexuel d'un homme qui s'empare du corps de la mère malgré les naissances rapprochées et répétées. Comme la narratrice de *La voyeuse interdite*, ou celle d'*Agave*, qui voient l'image dégradante de leur conception et de ce fait n'arrivent pas à se constituer un "moi" équilibré.

5/ Le regard vers "le dedans" ou le couple chez Assia Djébar

Derrière la solidarité féminine, c'est tout de même la question du couple qui occupe elle aussi une grande place dans ce texte, le couple - algérien je dois préciser - comme je l'ai mentionné auparavant durant mon travail, le couple algérien est quasi absent de la scène littéraire surtout en ce qui concerne les écrits masculins où on trouve plutôt des couples mixtes et où donc le couple est confronté à d'autres problèmes¹⁹⁶. Devant ce vide flagrant le regard d'Assia Djébar en tant que femme et en tant qu'écrivaine a son importance

¹⁹⁶ Les remarques que j'ai faites dès le début de mon travail sont partagées par les remarques de Nadjat Khadda dans *Études littéraires maghrébines* numéro 1, qui dit: "[...] Le roman algérien des années cinquante[...] rejette dans les marges du récit l'histoire d'amour. Il n'y a pas de femmes parmi les personnages de premier plan et la scène romanesque des années cinquante n'accorde de place qu'à la mère qui est la figure symbolique patentée de l'ordre patriarcal et qui renvoie par ailleurs à un statut social attesté dans le référent historique.

[...] C'est avec Nedjma que la femme, dans son altérité dangereuse et fascinante, va occuper le devant de la scène et reléguer la mère à l'arrière-plan." (p.74).

et les critiques concernant le retour à l'écriture "intimiste" me semble infondée car à aucun moment dans le texte d'*Ombre sultane* l'écriture ne me semble intimiste, la narratrice au contraire utilise la même technique dont j'ai parlé dans *L'amour, la fantasia*, à savoir une écriture dévoilement/voilement qui non seulement correspond à la structure dichotomique du texte, mais en plus l'éloigne complètement du roman intimiste. En effet, ce qui donne au texte sa dimension littéraire tout en abordant des thèmes aussi importants, c'est bien tout le "non-dit" sur le couple, tout le "non-dévoilé": la narratrice laisse le lecteur en haleine, suspendu à sa curiosité, mais non, il n'en saura pas plus, ce n'est pas le but. Ici, le couple n'est pas représenté de la même manière que dans les premiers textes d'Assia Djébar; en effet dans ses premiers écrits à chaque femme correspondait un homme (à une exception près), la femme avait donc toujours sa moitié dans un homme qui la complétait en quelque sorte, mais à partir de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, la femme d'Assia Djébar se libère de l'homme, elle devient une femme libre qui cherche sa voie ailleurs qu'au côté de l'homme et c'est pour cette raison que Assia Djébar ne parle pas "encore" une fois du couple, elle parle "enfin" de la femme en dehors du couple. Car c'est de cela qu'il s'agit, le récit n'est pas l'histoire d'un échec marital, c'est la naissance d'une femme nouvelle et sa naissance correspond à la libéralisation d'une autre supposée être sa rivale. Quitte à paraphraser une autre écrivaine algérienne¹⁹⁷, je dirais que ce texte est la nouvelle chrysalide, c'est l'essor de l'obscurité vers le soleil, de l'étouffement dans le couple vers la liberté individuelle.

Dans la rétrospective interne du couple, Assia Djébar met aussi le doigt sur un thème qui n'est pas très présent dans l'écriture féminine - ni dans

¹⁹⁷ Aïcha Lemsine, *La chrysalide*, Paris, éditions des Femmes, 1976.

l'écriture masculine d'ailleurs - qui est celui de la découverte du corps dans le plaisir. En effet les premiers textes étudiés dans mon corpus se caractérisent par leur violence de l'écriture, le désespoir et l'aversion de la sexualité. Chez Assia Djébar il n'en est pas de même, l'amour tout court et l'amour charnel ont leur importance dans le texte et sont relatés et assumés sans aucune trace de regrets¹⁹⁸ - même s'il s'agit toujours d'amours passés, jamais au présent. - A ce niveau donc la différence entre les autres textes féminins étudiés est flagrante et dans l'introspection qu'elle fait d'elle-même et de ce que fut son couple ressurgit la découverte du corps dans l'amour partagé. Le corps libre, non voilé qui déchire les espaces et se promène dans les villes s'épanouit aussi dans la nudité et dans la rencontre avec le corps de l'homme aimé. Sans indécence, sans trace de voyeurisme malsain, avec pudeur et sincérité avec ce mouvement de dévoilement-voilement bien particulier à l'auteur, Assia Djébar arrive comme peu peuvent le faire à nous rendre l'écho de ce corps qui se découvre ou qui se retrouve dans le plaisir.

Le corps féminin, voilé ou non, occupe chez l'auteur une place importante dans la plupart des textes, parce que corps d'une Algérienne musulmane non voilée, il possède des relations particulières avec tout ce qui le touche ou

¹⁹⁸ Dans *Vaste est la prison* et dans une nouvelle de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, et dans une des nouvelles d' *Oran, langue morte*, il s'agit même d'un amour platonique, je dirai, une attirance très forte envers un jeune homme et un amour qui n'a pas sa place dans le monde ordinaire. Mais l'amour est toujours présent chez Assia Djébar, complexe, intense, instinctif, fougueux, passionné, douloureux mais toujours habitant les coeurs des personnages djebariens. Rappelons aussi que *Les nuits de Strasbourg* est le récit entre autres de la narratrice pour qui une nuit passée à Strasbourg sera une nouvelle nuit d'amour et de plaisir.

à tout ce qu'il touche: espace, autre corps et vêtements. Comme chez beaucoup de narratrices ce corps a besoin constamment de se mouvoir, de flotter, comme si la peur ou la crainte de ne plus pouvoir le faire plane autour de lui comme un mauvais cauchemar, comme si ce corps a besoin de s'abreuver d'air et d'espace au risque de se faner et se déshydrater:

Je désire soudain sortir, malgré le froid. Il me faut errer, libérer dans l'espace cette excitation gratuite. Mon corps se meut léger, [...] (p.44)

Ce corps sans voile comme je l'ai mentionné plus haut dans cette partie, s'épanouit dans la nudité, puisqu'on dit de lui qu'il est nu, et de ce fait, même les vêtements "occidentaux" se transforment en voiles aussi, c'est du moins ce que laisse à penser le désintéressement total d'Isma pour tout ce qui se rapporte à la tenue vestimentaire. L'habit devient facultatif et de toute façon il devient lui aussi voile car il cache le corps, alors pourquoi s'attarder sur le choix de voiles s'ils ont tous la même fonction de voiler le corps libre.

Dans l'épisode de "La balançoire", la notion de corps qui renaît et qui s'épanouit sous la lumière et sous les brises du vent resurgit de plus belle, la narratrice ne cesse d'évoquer ses joies et l'ivresse du corps et de l'âme sous le chatouillement du soleil. Même petite le corps de la fillette voulait déjà s'envoler plus haut que la balançoire qui la transportait dans les airs, mais cette joie fut interrompue - d'où le plaisir interminable de flâner - par le père qui a mis fin à cet envol tout comme le voile met fin à la jouissance du corps et de l'âme.

Les mots de reproches du père exilèrent définitivement la fillette du monde de l'enfance et de l'innocence; plus que cela, ils lui firent prendre conscience

de son corps avec lequel il fallait désormais négocier et cohabiter, les mots du père l'avaient projetée vers un intérieur pas spatial, puisqu'elle sera épargnée du harem, mais vers un gouffre interne d'où jaillira plus tard son intra-écriture:

Ce jour-là, je m'exilai de l'enfance; les mots paternels m'avaient projetée ailleurs, plus haut que la balançoire des forains, ou au plus profond d'un gouffre étrange. (p-148).

Le corps ou la découverte de celui-ci sont comme je l'ai déjà mentionné dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* et dans *L'amour, la fantasia* un passage essentiel à la découverte de soi en dehors d'une structure établie par la société, à savoir le couple comme institutionnalisé. Le corps féminin subit comme il a été vu à partir de l'enfance même (l'épisode de la balançoire) la pression de la société et les fillettes comprennent très vite que ce corps est sujet de malheurs et de contraintes qu'il faut apprivoiser mais dont elles ne pourront jamais se débarrasser. Comme nous l'avons vu dans les autres textes féminins, la relation avec ce corps est très complexe et diffère d'une narratrice à l'autre, les unes, nous l'avons vu, mutilent ce corps, d'autres ne l'acceptent pas; chez Assia Djébar le problème n'est pas poussé à tant d'extrêmes, les femmes se recherchent ou cherchent leurs corps dans la maternité - la narratrice - ou dans l'aversion pour la maternité qui déforme le corps - chez Hajila - ou encore dans la sensualité et la volupté des hammams, espace liquide, chaud et rassurant comme le ventre de la mère où l'eau - ma en arabe - ruisselle et reconforte comme la mère - ma en arabe -. Le hammam devient le lieu où les femmes se voient dedans comme dans un miroir, elles y retrouvent leur enfance et y voient les jours qui s'annoncent, le hammam est "début et terme" (p.159).

Les vapeurs du corps sont comparées à une myopie, qui arrivent à diminuer les distances entre les femmes et à faciliter la reconnaissance, le "tu", le "moi" disparaissent, s'évaporent pour laisser place au "nous"; et dans ce royaume de pénombre où "elles" se sont retrouvées, la vérité de la voix et celle du coeur sont plus faciles à atteindre quand le coeur et le corps sont nus.

On peut se demander cependant le pourquoi de cette attirance et de cette fascination pour un lieu qui est tout de même un lieu clos, et sombre! Un lieu qui s'oppose tout à fait aux lieux ouverts et lumineux dont les femmes sont avides; l'esquisse d'une réponse se trouve dans les paroles de la narratrice quand elle dit qu'elle se sent tout à fait "invisible" (p.162), "pas tout à fait là, ni pourtant ailleurs", et là je renvoie ou je reviens malgré moi à ce "seuil" que j'ai déjà mentionné, elle est entre deux portes - la chaude et la froide - entre deux températures: deux eaux. On retrouve ici, certes, une autre opposition qu'on peut rajouter à celles qui ont déjà été citées, mais ici le hammam est le lieu de la féminité par définition même, lieu où tout s'oppose, lieu clos et fermé et pourtant espace de liberté pour les femmes - corps nus - , il est en fait la frontière le seuil entre deux entités. Si nous nous approfondissons plus, l'eau -ma - est source de la vie, moyen de purification et centre de combinaisons¹⁹⁹, et on retrouve à ce niveau la combinaison ma(eau)/ma(mère), mère et matrice symbolisent l'origine de la création. Le sang étant composé en grande partie d'eau, c'est cette eau qui donne au sang son caractère cyclique féminin.

Chez les Bambaras, l'eau - semence divine - est aussi la lumière, la parole, le verbe générateur, or c'est exactement ce que recherchent ces femmes, la

¹⁹⁹ *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982 (Dix-huitième réimpression 1996).

lumière, la parole et le verbe! La parole non exprimée est dite parole sèche chez le peuple bambara, elle n'a aucune valeur potentielle, elle ne peut engendrer; les femmes inondées d'eau retrouvent le verbe et la parole explose.

a) L'homme

L'homme dans ce texte étudié est certainement le lien entre les deux femmes, c'est grâce à lui que Hajila et Isma se sont connues, c'est parce qu'il a raté son mariage avec Isma qu'elle a décidé de lui chercher une femme, enfin c'est parce qu'il refait les mêmes erreurs avec Hajila que Isma réapparaît et décide d'aider la femme de l'homme. Il est donc un enjeu important dans cette intrigue et dans ce récit, et pourtant il brille par son inconsistance et son absence. Il est un vague "il", "l'homme" semblable à tous les hommes (p.17).

Il reste inconsistant car il est sans matière et faible et c'est pour cette raison qu'il utilise la violence pour se donner une consistance et une importance qu'il n'arrive pas à acquérir chez les femmes.

Un peu plus loin, la narratrice revient sur l'homme incapable de se séparer du souvenir de la mère et qui subit les pressions de la société. Un homme bien qu'occidentalisé, personne ne pense à lui rappeler qu'il est "nu".

Les hommes sont-ils jamais nus? hélas! Peurs de la tribu, angoisses que les mères frustrées vous transmettent, obsessions d'un ailleurs informulé, tout vous est lien, bandelettes et carcan!... (p.95).

Les mères restent bel et bien le voile à jamais déroulé entre le couple, au point que les hommes finissent par se doter d'un voile tant ils se cachent des réalités et se cachent derrière leurs angoisses et n'arrivent pas à se débarrasser des images de leurs mères, qui leur ont transmis leurs frustrations et leur conception en fait des rapports amoureux homme/femme.

Si les femmes portent de vrais voiles blancs, des voiles linceuls sur les corps meurtris, tous les hommes portent en fait aussi des voiles de peur, de honte, de frustration et d'obsession d'un ailleurs informulé. Or cet ailleurs difficilement formulable, il me semble que c'est la mère avec ce qu'elle recèle elle-même de désirs. En effet, la mère atteint le sommet de la respectabilité car elle est la mère d'un homme, et de ce fait, elle lui en sera toujours reconnaissante et lui, parce qu'elle lui montre tellement à quel point il est important pour elle, il ne pourra jamais se détacher de ce rapport. Ils mettent en chacun les espoirs de l'autre, et deviennent dépendants du consentement et de la présence de l'autre. L'arrivée d'une autre femme ne peut que jeter le trouble sur une telle relation, d'autant plus que c'est une femme qui n'a pas connu le chantage affectif d'une mère, elle n'a pas connu de mère du tout d'ailleurs, alors elle est libre et se bat pour le maintien de cette liberté, et de ce fait elle sera toujours considérée comme le trouble bonheur, la rivale!:

«Plus vous vous emmaillotez, et plus vous prétendez nous étouffer! » (p.96).

L'épouse est sans aucun doute perçue comme la rivale du couple fils/mère et c'est pour cette raison que les hommes maghrébins laissent à leurs mères le choix de leurs épouses, en fait les mères effleurent et palpent et touchent le

corps de la future épouse avant que le fils ne le fasse, les deux cherchent une approbation mutuelle, c'est de l'inceste par personne interposée:

Les fils souhaitent des vierges qu'il faudra choisir pour eux, les palper dans un des hammams de la ville - comme si, craignant d'amener une rivale, l'enfant-homme sollicitait ce contact des doigts craignant des doigts maternels, pour seulement alors écorcher l'innocence. (p138).

La mère avec l'âge de son fils qui devient homme se libère, elle obtient le droit de parler, de sortir et même celui de sortir non-voilé. En choisissant une épouse pour l'enfant-homme, la mère exerce encore plus de pouvoir, parfois même un pouvoir tyrannique. La mère se plaît dans ce rôle nouveau où elle ne subit plus, mais où elle fait subir. Il n'y a pas de haine mais une répulsion et une attraction une rivalité entre celle par qui la mère obtient plus de reconnaissance et de pouvoir et en même temps celle avec qui il faut partager l'amour du fils. Comme le disait Claude Monteserrat-Cals²⁰⁰, l'apparition de l'épouse correspondra à renoncer définitivement au sein maternel et l'homme regardera toujours vers ce sein et il ne se remettra jamais de cette perte.

La mère vieillie avant l'âge ne regrette pas sa jeunesse, au contraire, elle se complaît dans ce retour vers l'asexualité - comme durant l'enfance où on ne lui imposait pas le voile car elle n'entrait pas encore dans la ghettotisation homme/femme, parce que pas encore femme capable de séduire, presque asexuée je dirais - N'étant plus désirée, la femme âgée perd donc toute l'attention et les préventions dont la société se revêt afin d'éviter les attirances entre les sexes. Ne procréant plus, ne s'accouplant plus, ne séduisant plus, à ce prix seul, la femme retrouve la liberté et le droit à la

²⁰⁰ Op.cit.

parole - Et à cet instant LA PAROLE devient VOILE, et les rues s'ouvrent à nouveau, et les mères attendent la mort avec sérénité.

b) Le silence du coeur, absence de parole, mots tus

Je parlais auparavant du silence dans lequel vit Hajila, l'oppression du silence, je dirais avec aucune possibilité de parler ou même d'échanger des banalités avec les habitants de la maison vide. Il n'y a aucune forme de communication possible entre elle et l'homme, celui-ci étant enfermé dans son mutisme afin de lutter contre le souvenir encore lancinant d'Isma. Pourtant le silence semble s'être imposé déjà entre le premier couple, à savoir Isma et l'homme, car la narratrice souffrait déjà de l'absence des "mots" entre le couple:

Parfois le couple se cherche, se reconnaît, se sépare, ainsi de multiples fois, de multiples nuits, mais sans un mot. Souffrance écharnée de la langue qui ne peut dialoguer. Coeur arasé de l'amour. [...]

Il suffirait que je prononce quelques mots, que je formule ma crainte par une inflexion; un répit surviendrait[.]

Au profond de la nuit, un mot prononcé dans un demi-rêve par l'un ou par l'autre foncera le barrage. (pp. .75-76).

Même l'amour n'arrive pas à être un pont de mots entre le couple. Les mots se sont figés au fond de chaque être élargissant de ce fait le gouffre et annonçant de la sorte la chute prochaine vers la séparation. L'homme continue à porter en lui le lot de mots non -dits, non prononcés comme un fardeau éternel l'empêchant de voir ou de sentir Hajila et de comprendre ses désirs.

6/ Apprivoiser le dehors - les sens à vif -

Sur le chemin qui la mène au soleil, Hajila apprend progressivement les gestes qui l'aident à se guider dans cet immense espace qu'elle tente de dompter. Il lui faut apprendre à marcher sans voiles, se sentir nue sous le regard des autres, apprendre à trouver son chemin et là les souvenirs de l'enfance heureuse où elle pouvait gambader librement dans les rues resurgissent. Dans sa tentative de se déplacer de l'ombre vers le soleil, Hajila se trouve confrontée à de multitudes d'odeurs qu'elle ne connaissaient pas et qu'elle se doit d'apprivoiser. Comme je l'avais déjà mentionné en ce qui concerne Nadia Ghalem ou Hawa Djabali, la mémoire olfactive a un rôle prépondérant dans l'activité de la mémoire et donc dans l'écriture qui fonctionne sur la base de souvenirs et de la mémoire; ainsi Hajila tel un enfant qui fait ses premiers pas dans la vie et qui fait ses premiers apprentissages, Hajila tente de retenir ces odeurs qui l'enveloppent, elle les mélange avec quelques souvenirs de l'enfance et les empaquettent pour les ramener chez elle "dans" la maison vide d'odeurs et de vie:

L'exubérance des parfums t'agresse: l'aubépine de la baie, puis une herbe sauvage que tu ne connais pas. Une profusion de senteurs, douces, acides, t'enveloppe, te retient... (p.40).

Chez Isma le souvenir de la conception de l'enfant de l'amour est lié à un souvenir olfactif très fort, celui d'un sol de moisissures inondé d'odeurs vivaces:

"la baie s'ouvrait sur des arômes nouveaux" (46), et une "odeur d'anémones" et de "menthe"

Dans un deuxième temps, Hajila après s'être appropriée l'espace et les odeurs, s'approprie les sons:

Dehors, les sons en particulier commencent à t'atteindre: cris éparpillés ou stressés en gerbes, murmures soudain effilochés dans un arrêt de la rumeur, stries d'un silence qui tanguent lorsque tu remontes une avenue et que tu t'inquiètes exagérément de l'heure tardive. (p.50)

Le processus narratif faisant appel tant à la fonction de la mémoire qu'à celle des souvenirs, Hajila se remémore aussi des odeurs qu'elle a jadis connues quand elle pouvait encore arpenter les rues à l'âge d'avant la puberté. Les souvenirs se mélangent donc aux nouvelles découvertes qu'elle fait tous les jours. Après, il s'agit de les garder de les conserver pour les sortir quand l'espace de la maison ressemble à l'exiguïté d'un cercueil. Là elle les déballe comme un précieux trésor, ce qui l'aide à supporter l'enfermement. Le même procédé est utilisé concernant l'appropriation de son histoire: les personnages féminins s'inventent leurs propres histoires qu'elles peuvent dérouler à leur guise pour s'échapper mentalement à défaut de pouvoir le faire spatialement.

Hajila, une fois à la maison déroule le ruban de ses souvenirs auditifs visuels et olfactifs, là elle ne se sent plus "dans" la maison ni "dehors", elle est dans un espace "entre les deux", sur le seuil, ce seuil que j'ai déjà mentionné:

Les murs semblent trop proches, les meubles encombrant. Un désir incoercible te prend d'effacer le contour des choses. [...] tu t'allonges à même le sol, sous la baie ouverte. Tes yeux

s'emplissent de ciel; tu gis enfin, vidée. Tu ne te sens ni là, ni ailleurs; au-dehors, des gerbes de sons te parviennent par bouffées. Tu les absorbes. (p.51)

Les images accumulées durant les sorties sont emmagasinées dans la mémoire de Hajila exactement comme une caméra fixe pour toujours les différentes images filmées - les odeurs en plus pour Hajila - Même les bruits et les sons sont imprégnés dans sa mémoire afin d'animer la maison qui croule sous un silence pesant où il n'existe aucun moyen de communication entre le couple:

Quand tu ne sors pas, tu préfères laisser parvenir à toi la rumeur du dehors. Tu as tant à imaginer, non les voitures dont le ronronnement et le bruit te parviennent, mais les gens autour, les femmes, les enfants qui doivent traverser; tu te remémores les bousculades aux arrêts du bus dont tu entends le crissement [...] Tu ne veux plus de ces imageries en guise de siestes. [...] tu reviens sonore. Lasse quelque peu. Une écharpe de bruits émiettés en toi te fait redresser le torse, pencher la nuque; (p.64).

Dans cette fièvre où tous les sens du personnage sont activés, eux qui sont habitués à la monotonie et à l'itérativité, Hajila a du mal à contrôler ou superviser ce flux de tant de sens, et du coup elle perd la parole, elle n'arrive plus à parler et comme le disait la narratrice de *L'amour, la fantasia*, ou une autre de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, les mots et les paroles des autres ne les atteignent plus, ils se dissipent dans le vide:

Cet homme aux yeux verdâtres t'a questionné dans le vide. Comme si tu pouvais parler! Dehors, tu es; ne le savent-ils pas? Le souvenir de la femme qui riait te revient. Tu pourrais t'entendre à ton tour t'exclamer, ou chanter, pourquoi pas... Mais, quand tu te libères du drap, que tu déambules, ta voix te semble reléguée ailleurs. Elle ne te redevient présente qu'aux derniers moments, après que tu t'es réenveloppée de la pelisse, juste avant ta

remontée du retour. [...] A cause de la houle levée par l'interpellation de l'inconnu, tu découvres ton aphasie. (p.50).

Et une fois que la pelisse se meut de nouveau en seconde peau, Hajila retrouve la parole, mais pas n'importe quelle parole, c'est une parole coléreuse, une parole révoltée contre tous les hommes, contre le port du voile, contre tout ce qui l'opprime et qui l'exclut du monde ensoleillé, alors elle s'insurge contre tous, les insultes fustigent, elle qui ne s'en croyait pas capable:

Les gens te bousculent: il t'est arrivée de les maudire, et dans les termes qu'utilisaient les voisines du bidonville. Cette méchanceté hargneuse caractérise-t-elle tous les fantômes blancs de la rue? Est-ce par revanche? Criailler, insulter, puisque le corps se plombe... (p.50).

En effet la combinaison voile/cris fonctionne parfaitement. Parce que fantôme blanc anonyme, la femme peut se permettre de crier et d'insulter, alors que femme "nue", elle n'oserait jamais le faire parce que les regards sont déjà fixés sur elle, alors si elle élève la voix, au pire si elle émet des cris, elle attire de ce fait la malédiction des mâles:

Tu te surprends à chercher des injures, des mots obscènes, toi, qui il y a quelques mois, condamrais le parler cru des voisines! (p.43).

Cette scène de femmes qui crient dans la rue est à rapprocher il me semble avec une des scènes de *L'amour le fantasia*, appelée "les voyeuses" où les femmes qui ont osé crier se trouvent coupées des autres femmes par le voile, le voile qu'on les oblige à mettre, elles ne peuvent pas combiner entre les deux: appeler à la révolte et être non voilées.

Hajila perd la voix en se promenant "nue", son aphasie disparaît au moment où elle remet le voile et elle se transforme même en flux d'injures et d'insultes, car elle sait qu'une fois au "dedans" de la maison, elle sera privée non seulement de la lumière du soleil, mais en plus elle n'entendra que l'écho de son propre silence désespérant, et c'est pour cette raison qu'elle se défoule sous ce voile qui lui sert de cachette ou d'abri, de confessionnal. Les "voyeuses", se défoulent en criant puis comme punition elles sont voilées, alors que Hajila se défoule en criant sous la pression même du voile.

Lorsque l'homme décide de posséder le corps de Hajila, celle-ci y voit les derniers moments de sa liberté et au moment où son corps est fendu par le sexe de l'homme, c'est à l'espace du dehors, aux rues, au soleil qu'elle pense, elle se projette dans ces espaces afin d'oublier ou de digérer sa douleur:

Rappelle-toi les rues, elles s'allongent en toi dans un soleil qui a dissous les nuées; les murs s'ouvrent; arbres et haies glissent. Tu revois l'espace au-dehors où chaque jour tu navigues. Quand le phallus de l'homme te déchire, épée rapide, tu hurles dans le silence, dans ton silence [...] La déchirure s'étend, les rues déroulées en toi défilent, les ombres des passants reviennent et te dévisagent, chaînes d'inconnus aux yeux globuleux. (p.66).

Cette scène ressemble à la scène de défloration hallucinatoire chez Nina Bouraoui, où au moment du viol symbolique, elle se projette elle aussi dans l'espace extérieur, comme si cet acte était le dernier tribut à payer, ou bien que c'est le geste qui va les enfoncer encore dans leurs prisons respectives.

Il me semble aussi que l'acte de violence qui achève le passage de jeune fille au statut de femme est tellement présent dans l'inconscient et le subconscient des filles qu'elles le redoutent autant qu'elles espèrent s'en débarrasser une fois pour toutes, et pour ce faire il faut accepter ce sacrifice

afin de se libérer de ce cauchemar obsessionnel qui hante leurs vies et leurs rêves. Ainsi une fois le viol accompli - durant l'acte même en fait - les personnages féminins se projettent déjà dans un espace libéré de cette contrainte, de cette épée d'Amoclès qui plane sur leurs vies:

C'est fait maintenant: dehors est un autre pays. (p67)

Le lendemain du viol, l'homme n'est plus craint, il n'y a plus de danger, il lui suffit de se rappeler des déambulations, et si vraiment il faut se résigner à ne plus sortir, Hajila décide de se servir de ses souvenirs et de "s'ouvrir par les yeux, les seins, les aisselles!" dans la moiteur réconfortante du hammam et de "creuser une grotte et au fond, tout au fond, parler enfin à soi-même, l'inconnue." (p.73).

Lors de mon analyse du regard dans le texte d' *Ombre sultane*, j'ai mentionné la similitude qui existe entre le regard de Hajila et une caméra en action. Or, lors de ses déambulations, Hajila tente d'emporter avec elle, "chez elle" pas seulement la vue du dehors, mais les odeurs et les bruits de ce dehors. La technique d' appropriation qui met en jeu les trois sens, nécessite de même un support imaginaire rigoureux. Une fois "dans" la maison, Hajila déroule le ruban de souvenirs auditifs, visuels et olfactifs. Cette activation des sens n'empêche pas le personnage de devenir aphasique lors de ses flâneries sans voile. "Nue", les trois sens à vif, il semblait impossible à Hajila d'activer la voix en plus. La voix lui revient au moment où elle remet le voile.

7) Quelle écriture? L'opposition entre la sultane et son ombre peut-elle imposer une nouvelle technique d'écriture?

La technique narrative employée par Assia Djebar dans ce texte est assez différente de celle qu'elle a l'habitude d'employer. La narratrice est omnisciente et omniprésente. La narration est centrée sur un personnage en particulier: Hajila (on ne saura pas par exemple ce que pense l'homme, pourtant si c'était une narration omnisciente réellement le Dieu narrateur aurait été capable de le faire). La technique utilisée présente des situations narratives assez complexes. Ainsi dans le discours narratif, la narratrice Isma parlera d'elle-même en termes de "la mère de la fille" ou de "l'étrangère" (p.18), elle se positionnera au dehors du récit alors qu'elle est complètement intégrée dans celui-ci, elle laissera des questions en suspens, elle qui connaît parfaitement les réponses ("Veuf ou divorcé avec deux enfants, qu'il avait eus d'une épouse ou deux, comment savoir, qui allait le lui demander?" (p.22) ou "ces enfants de quelle mère, de quelle étrangère sont-ils? (p.18))

Même si le récit n'est pas chronologique comme nous l'avons déjà mentionné, il n'empêche que la narratrice utilise souvent des prolepses concernant Hajila qu'elle introduit dans les narrations la concernant elle (elle parlera dès les premières pages "du drame" et le lecteur ne saura rien sur ce drame jusqu'aux dernières pages). Elle use aussi d' analepses.

Dans la technique utilisée, elle utilise aussi constamment les pronoms possessifs "ton" "ta" comme je l'ai déjà mentionné, car elle s'adresse à Hajila,

mais aussi parce qu'elle se sent proche d'elle qu'elle lui parle comme si elle était présente. Elle utilise aussi de façon systématique le pronom "tu", elle insiste même quant à l'utilisation de ce pronom car non seulement il la rapproche de son interlocutrice, mais en plus ce pronom peut porter la marque du féminin en arabe "anti" au féminin et "anta" au masculin, donc lorsqu'elle s'adresse à elle, elle lui dit "toi au féminin" ce qui est très différent du "tu" ou "toi" en langue française" qui est applicable aux deux sexes, donc cet emploi est aussi une technique qui prouve ou qui tend du moins à raccourcir les distances entre les deux interlocutrices et au contraire à les rapprocher dans leur quête ou leur lutte.

Cet emploi systématique du pronom "tu" me fait dire que dans le texte de *Ombre sultane*, la narration est faite en deux parties: une partie où la narratrice emploie le "je", et une partie où la narratrice emploie la deuxième personne. Michel Butor²⁰¹, expliquait déjà dans son chapitre réservé à l'usage de pronoms personnels dans le roman que le récit à la deuxième personne est un récit "didactique":

[...]: ce n'est plus seulement quelqu'un qui possède la parole comme un bien inaliénable, inamovible, comme une faculté innée qu'il se contente d'exercer, mais quelqu'un à qui l'on donne la parole. (p.80)

Michel Butor précise de même qu'il faut que le personnage en question ne puisse pas raconter sa propre histoire, que le langage lui soit interdit, et que l'on force cette interdiction, que l'on provoque cette accession; or Hajila est justement dans l'impossibilité d'écrire ou de raconter son histoire, c'est donc la narratrice Isma qui va lui "arracher" son histoire.

²⁰¹ *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1969

La narratrice Isma tient le lecteur en haleine, ce n'est que vers la fin de la première partie - dans le chapitre XI intitulé "Le retour" - que le lecteur apprend que la narratrice était absente et que ce n'est qu'à cet instant du récit qu'elle rentre à la ville et au pays, elle était donc absente durant tous ces moments où Hajila découvrait une nouvelle vie. A partir de cet instant le lecteur comprend que la narratrice n'a fait qu'imaginer, n'a fait que se mettre dans le corps et dans l'âme de Hajila, qu'elle a essayé de deviner ses réactions et ses sentiments. mais qu'elle n'a jamais été le témoin d'une façon ou d'une autre de ce que Hajila a vécu. Toute la narration est une narration fictive ou fictionnelle découlant d'un véritable transfert spatial et émotif d'une personne vers une autre.

Dans ce même chapitre la grossesse de Hajila est annoncée au lecteur d'une façon désinvolte par la bouche de Mériem, la petite fille d'Isma:

La femme de mon père, maman, elle commence à avoir un gros ventre! (p.79)

Et la narratrice continue à s'adresser à Hajila comme si ce récit lui était destiné:

Ainsi tu te découvres enceinte, ô Hajila. [...] Dans la métropole tumultueuse, ton histoire se poursuit, ô ma soeur. (pp. 79-80)

À la suite de cela, elle fait de nouveau allusion au drame prochain usant ainsi de nouveau d'une prolepse qui nous conduit à mieux situer le temps de la narration. On en déduit donc que la narratrice écrit ce récit après le déroulement du drame et en fait à la fin de toute l'histoire. Elle écrit pour se libérer, elle écrit pour Hajila (elle s'adresse à elle) elle écrit pour se

retrouver et pour se confondre avec son ombre, pour pouvoir faire sortir les Dinarzade et les Hajila de l'ombre.

La narratrice donne aussi à ce niveau du récit plus de détails sur ce drame annoncé (cris, coups, invraisemblance, bêtise sexuelle) mais sans plus. Dans la même page la narratrice utilise aussi la technique du changement de point de vue, elle annonce en effet:

Mériem, en sortant de classe, m'a prise par la main pour ne plus me quitter; sa valise m'a été envoyée la veille. (p.79).

Par la suite la même scène sera vue par Hajila:

Tu avais vu qu'on emportait la valise ce matin même; tu n'avais rien demandé. (p.84).

Même chose pour la grossesse, un peu plus tard, c'est Hajila qui annonce la probabilité de sa grossesse, mais la narratrice relate la discussion sous forme d'analepse:

Depuis cette fois, au bain maure, où devant ta soeur tu as dû constater:

- Si ce second mois, de nouveau, je ne peux me purifier, alors, oui, je suis grosse! (p.81).

Concernant l'annonce du départ de la fillette, la narratrice utilise la même technique, soit après l'annonce du départ de la fillette et de la mère vers la ville natale de la mère, ce départ est relaté et vu une autre fois par Hajila:

La fille, remarques-tu, je crois qu'elle va repartir chez sa mère! (p.81).

Dans cet exemple précisément, la narratrice répète la scène avec un changement de point de vue, celui de Hajila. Elle invente un dialogue la concernant et arrive à rester tout à fait en dehors de celui-ci; En fait elle se dédouble quand il s'agit de Hajila, quand elle se met dans la peau de celle-ci ; et quand elle entame une narration ayant trait à sa vie, elle devient une narratrice omnisciente et omniprésente concernant les faits, gestes et pensées de Hajila, exclusivement de Hajila, car comme je l'ai déjà mentionné, elle ne fait pas du tout la même introspection avec l'homme par exemple, il reste tout à fait impénétrable et insondable; c'est la narratrice qui a choisi volontairement de se muer de la sorte exclusivement pour Hajila par solidarité et par désir d'approcher l'autre femme par une façon aussi intime que le travestissement par l'écriture²⁰².

Dans cette partie XI, il y a deux narrations intercalées, le "je" d'Isma à vision limitée et une narration extradiégétique et omnisciente qui met en scène le personnage de Hajila.

A la page 89, la narration rejoint le début du récit, la narratrice revient en arrière, c'est-à-dire au point de commencement du récit, le jour de son arrivée à la ville pour décider de reprendre sa fille et décidée par la même occasion de s'adresser à sa Hajila, à lui dire "tu", "anti".

Plus les mots me devancent, plus mon présent se disperse; et ta forme s'impose. [...] Je mélange nos deux vies: le corps de l'homme devient mur mitoyen de nos antres qu'un même secret habite. (p9.1).

²⁰² Exemple à la page 84, où le changement de pronoms s'effectue à la même page: " **Tu** recules devant ce nom, **mon** nom. Puis **tu** pousses l'ivrogne comme une bête de somme vers le corridor, jusqu'à dans la chambre. [...] **Tu** sors, **tu** ramasses [...]. **Tu** éteins[...]. **Moi**, Isma qui **m'**apprête à quitter définitivement la ville, pourquoi n'ai-**je** pas pressenti le mélodrame?"

La scène du drame est narrée par la narratrice extradiégétique Isma qui utilise une prolepse, puis après un petit blanc sémantique, elle fait un flash-back. La narratrice reprend son rôle de narratrice omnisciente et omniprésente, elle rapporte les pensées les plus secrètes de Hajila, puis elle fait intervenir son propre personnage dans la narration extradiégétique.

Aussitôt après, il appelle, il m'appelle - tu quittes ta place, tu t'approches:

- Isma!... Isma!

[...] Quelle est cette étrangère qui revient par sa voix? Tu recules.
(p.93)

La narratrice intègre son propre personnage dans la narration, tout en essayant de rester impartial dans la narration, laissant Hajila s'interroger sur sa propre personne, alors qu'elle connaît parfaitement la réponse aux questions. À cet instant arrive la narration au point de départ du récit (Ainsi tu sors depuis longtemps..), et la narratrice fait une analepse sur ses propres procès intentés par le même homme qui les a rapprochées. Puis elle revient de nouveau à la narration simultanée, et elle regarde en spectatrice impuissante le déroulement du drame, elle se revoit à la place de Hajila en coupable, elle imagine les répliques de Hajila, les pensées de celle-ci, elle l'imagine s'évadant vers le soleil au moment le plus crucial, les coups ne pourront pas effacer l'exaltation des escapades; elle s'adresse directement à Hajila:

Le soleil te regarde, ô Hajila, toi qui me remplace cette nuit. (p.94)

A ce niveau de la narration, le personnage de Hajila et la narratrice se confondent, elles ont été soudées dans le malheur et dans la narration, elles ne sont plus rivales, elles sont plus des parties habitées par un même secret. Au moment du drame, la narratrice intercale la narration du drame avec ses propres réminiscences, oui, elle aussi elle a lancé à l'homme le mot : "nue", pour elle aussi ce fut trop tard d'esquiver le coup, pour elle aussi il fut impossible de mentir à l'homme, quitte à ce que celui-ci se déchaîne par la suite. ("On ne raconte pas tout à son mari" diront les femmes à la narratrice de *Vaste est la prison*. Même remarque et même regret chez la femme de la nouvelle "La femme qui pleure" et ici-même dans ce texte). A elle aussi il a promis de l'aveugler pour l'empêcher de voir, pour empêcher qu'on la voie!

Je t'aveuglerai pour que tu ne voies pas! Pour qu'on ne te voie pas!
(p.96)

Dans la troisième partie du texte et dans la partie intitulée "La mère" l'écriture ressemble ou se joint à la technique utilisée auparavant dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*. En effet des passages de la narration sont écrits un peu en marge du texte principal et ces parties correspondent il me semble à l'intervention de l'auteur dans la narration, l'auteur donnant ses propres points de vues sur le harem et la malédiction héréditaire. Cette intervention suit la logique de la construction du texte, en effet ce n'est qu'à ce niveau du récit que l'auteur intervient, c'est-à-dire à partir du moment où la sultane s'est retrouvée à l'ombre, à partir du moment où Isma a fait un pas vers Hajila lui tendant ou lui ouvrant la porte du soleil. À cet instant l'auteur s'est fait témoin de cet acte de solidarité, et elle peut voir ce passage d'un regard neuf qui n'est ni celui d'Isma, ni celui

de Hajila, c'est un autre regard féminin qui se solidarise et qui compatit avec cette mue.

Dans cette même partie, la narration "sur" Hajila disparaît, ce n'est plus l'imagination de la narratrice qui nourrit la trame narrative, le récit est un récit réel, un souvenir partagé entre les deux femmes.

8/ Sur le seuil...

Une structure qui vacille entre ombre et lumière, entre dévoilé et non dévoilé, bref continuellement sur le seuil de... Sans jamais aller franchement vers l'un ni opter pour l'autre, telle Schéhérazade sur le seuil de la vie et pourtant si proche de la mort. Cette notion de seuil est très présente de même dans les romans beurs, les personnages féminins sont décrits comme étant toujours sur le seuil de quelque chose, d'un départ, d'une rupture, d'une décision, elles sont sur un seuil spatial aussi, ni ici, ni ailleurs, toujours entre les deux, errantes et au seuil de...

Bien qu'il soit difficile de dire que *Femmes d'Alger dans leur appartement* fait partie du quatuor d'Assia Djébar, il me semble néanmoins qu'*Ombre sultane* est plus proche du recueil de nouvelles cité. D'abord à cause de ce contraste ombre/lumière qui existait déjà dans le tableau de Delacroix, mais aussi à cause de la multiplicité des regards qui coexistent dans le texte. Regarder, être regardée et regarder vers l'intérieur de soi et vers l'intériorité du couple sont les caractéristiques de la fonction du regard qui sert de support à la narration. La deuxième distinction qui pourrait être faite est la

structure dichotomique rigoureuse du texte qui s'est répercutée sur le temps, l'espace et même la narration (alternance entre du "je" au "tu").

Les voix féminines, la mémoire féminine et l'histoire de l'Algérie ne sont point des «thèmes» chez l'écrivaine Assia Djébar, mais les fils qui tissent la trame narrative et qui font des textes des fresques et des tableaux aussi beaux à lire qu'à voir, qu'à entendre serais-je tentée de dire.

Quelque soient les différences observées quant aux techniques narratives, faire resurgir les voix enfuies des femmes, dérouler le fil de la mémoire féminine algérienne restent les priorités maîtresses de la problématique de l'écrivaine et le catalyseur de son écriture. Témoignages réels, nouvelles, rétrospectives biographiques, fresques historiques, récits fictionnels, tous convergent vers le souci de la prise de conscience de l'unité et de la solidarité féminine acquises par les femmes-voix et les femmes-regards.

CONCLUSION

Après avoir passé en revue les textes féminins les plus significatifs et pu montrer la grande diversité de l'écriture, nous sommes en droit à présent de répondre aux questions suivantes: Existe-t-il **une** ou **des** écritures féminines? Comment se présentent-elles? et peut-on encore parler de caractéristiques communes après avoir constaté tant de diversités d'écriture allant de l'écriture provocatrice et contestataire de Nina Bouraoui à celle plus maîtrisée d' Assia Djebar?

D'autre part, serait-il de l'intérêt de ces écritures d'être mises dans une catégorie "écritures féminines" par opposition à "écritures masculines" (si le terme existe), ou bien serait-il plus judicieux pour ces textes d'être intégrés dans l'écriture avec un grand "E" sans se soucier du sexe des écrivains?

Si l'écriture est aussi différente d'un texte à un autre, qu'est-ce qui nous permet alors de parler d'écriture féminine?. Il me semble qu'à un certain point et quelque soit la différence entre le style d'écriture adopté par les écrivaines, il existe tout de même un fil conducteur entre les différents textes, ils sont liés au même maillon de la chaîne, et le style d'écriture

découle de la même origine: l'enfermement de la femme. La claustration de la femme n'est plus ici qu'un thème de cette littérature, c'est le ferment de l'écriture féminine, c'est la cause et le catalyseur de cette écriture; une fois qu'elles écrivent, ces femmes ne peuvent pas écrire autrement que nourries par l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur, elles ne peuvent pas écrire autrement que sous l'influence d'un profond intérieur étouffant qui s'oppose à un extérieur sublimé et fantasmé. Ces remarques m'ont amenée à constater que la spécificité de l'écriture féminine réside dans ce que j'ai appelé au début de mon analyse une écriture du dedans ou une **intra-écriture**.

Certes toutes les écrivaines n'ont pas connu cette claustration, au contraire la plupart de celles qui écrivent y ont échappé, mais elles, femmes émancipées, instruites qui sortent "nues" leurs paroles se dénudent de sens si elles ne regardent pas vers toutes les autres. Combien de femmes ont échappé à la loi du père? Pas assez pour que toutes se sentent enfin "libérées". De cette observation quantitative, les écrivaines algériennes quelles que soient leurs différences sociales, quelque soit leur parcours individuel, ces dernières se situeront en priorité de l'autre côté du soleil, elles se mettront volontairement "à l'ombre" afin de faire resurgir la réalité de femmes et d'aboutir enfin à une ou des paroles féminines unies.

Parce qu'elles se sont positionnées de l'autre côté de la haie, du côté où le soleil ne brille pas, elles revivent l'enfermement des femmes soit à travers les souvenirs d'enfance, soit à travers des témoignages de femmes et de

situations rapportées. Toute voix, tout discours qui s'élèvent de cet espace géographique bien déterminé, obéiront forcément aux règles émises par la société masculine et émanera d'un espace clos, limité aux murs de la maison. C'est par ce processus que toutes les écrivaines algériennes commenceront à tisser les mailles de leurs toiles, de leur "merveilleuse tapisserie"²⁰³. Cette explication correspond au premier confinement qui correspond au confinement spatial. Le discours émanant d'un espace clos qui renvoie aux femmes l'écho de leur désespoir et de leurs cris, ne peut qu'engendrer une écriture calquée sur cet espace: une intra-écriture.

Expulsées du dehors, privées de regard, contraintes à intérioriser leurs souffrances, leurs cris, leur révolte, les femmes vont finir par s'exiler elles-mêmes dans leur propre intérieur, se coupant définitivement de l'extérieur et de leurs corps. Ce processus quelque peu masochiste constituant à retourner sur soi sa propre libido constitue la deuxième phase de l'intra-écriture. L'intra-écriture montre mieux que toutes les autres techniques narratives utilisées que la religion et la société obligent les personnages féminins à se dédoubler. D'une part, il y a la femme à l'image de ce que doit être la femme selon les critères de la société, et d'autre part il y a ce que les femmes sont réellement. Ce que la femme algérienne est vraiment, ce qu'elle ressent et ce qu'elle espère, tous ces ressentiments sont intériorisés et

²⁰³ Taos Amrouche dans *L'amant imaginaire*, Paris, Morel éditeur, 1975, assimile le travail

séquestrés. Et c'est pour cette raison que les narratrices sentent leurs personnalités scindées en deux, un intérieur réconfortant et douillet et un extérieur effrayant. Et au moment d'écrire, c'est la partie "in-vitro", celle qui est toujours restée protégée et cachée par un "verre", la partie la plus intime de la personnalité de la femme algérienne et qui reflète le mieux la nature de la femme qui guide la narration. De ce fait, la partie qui n'obéit à aucune loi ni à aucune pression s'exprime, ou plutôt va s'exprimer à travers l'écriture; elle est l'expression personnifiée d'un intérieur et en conséquence, l'écriture ne peut qu'être différente, elle ne peut que refléter une réalité différente de la réalité masculine.

Les narratrices se construisent souvent au fond de leur intérieur une intravie, une vie où elles cachent leur véritable nature, une sorte d'île dans laquelle elles se réfugient afin d'y retrouver la sensation d'un lieu réconfortant intime et volontairement éloigné de l'extérieur. Le moi des narratrices est un moi disloqué, en désunion, il est en éclats et s'oppose au moi social, au moi que doivent porter les narratrices en société pour être acceptées. L'opposition spatiale existante dedans/dehors est transposée au sein même des corps et de l'esprit, et finit ainsi par imbiber l'écriture qui sera une écriture émanant d'un double dedans.

À partir de ses observations, j'ai déduit que cette notion d'intra-écriture existante dans les textes féminins algériens est bien spécifique à l'expression et à l'écriture féminine algérienne. L'intra-écriture est l'expression d'un moi féminin porteur d'une nouvelle conception de l'écriture et parfumé d'une sensibilité interne caractéristique, où la conception de soi, de son corps, du temps et de l'espace y est bouleversée.

Aucun homme n'a pu décrire le monde féminin - excepté Rachid Boudjedra que j'ai d'ailleurs inclus dans mon analyse pour cette raison même évoquée - ni en dessiner les abîmes. Et pour ce faire, il aura fallu se munir d'un «je narratif féminin» capable de traverser les murs et d'atteindre le moi profond des femmes.

De cette spécificité de l'intra-écriture, découle une autre spécificité de l'écriture: **l'écriture sensorielle**. En effet, pour les mêmes raisons évoquées, c'est-à-dire l'enfermement et la privation du dehors, les narratrices imaginent ce que peut être «le dehors». Et dans ce mouvement de reconstitution, tous les sens vont être activés: les yeux avides dévorent l'extérieur, le regard obéit à toute une technique d'appropriation de l'espace, et c'est la mobilité de ce regard qui organise le récit et la narration. Le regard devient matière de travail, matière malléable au gré de l'imagination.

Telles les personnes qui croient voir pour la dernière fois, les narratrices tentent de s'approprier le dehors, elles dérobent toutes les images qui se présentent à elles. Elles les emmagasinent dans leur mémoire et une fois de nouveau enfermées, les voilà qui déroulent le ruban de leurs souvenirs et ce sont ces souvenirs qui les aident à endurer l'enfermement et la privation. Comme on l'a vu, parfois un simple objet peut devenir le support visuel et le support imaginaire de tout le récit et même de toute la narration (exemple de l'importance de la scène de la mère "nue" portant son bébé au parc. Cette scène presque banale sera le support imaginaire de Hajila, le personnage de *Ombre sultane*. Ou encore les reconstructions presque surréalistes de la narratrice de *La voyeuse interdite*). Tout ce qu'elles peuvent voir ou dérober à l'extérieur devient le catalyseur de la narration. Objet, chose, humain deviennent le centre du tissu fictionnel. Pour celles qui n'ont pas eu accès au dehors - comme c'est le cas des mères des narratrices - celles-ci utilisent exclusivement leur imagination créant des mondes et des univers qu'elles n'ont jamais vu et qu'elles ne verront jamais. La parole de la femme par le biais de la voix du conte et des mythes transmis dans le cercle féminin, devient elle aussi une forme de lutte contre l'oubli et une tentative de desserrer les chaînes en s'évadant au-delà des murs à travers les yeux et à travers l'imagination à défaut de pouvoir s'évader physiquement.

Le regard n'est plus une simple "action de diriger les yeux vers un objet" ou une chose afin de voir²⁰⁴, mais une véritable entreprise de conquête et d'appropriation de l'espace. Cette démarche influence de même le temps, car les fragments de réels dérobés, une fois déroulés à l'intérieur donnent une dynamique au temps qui était figé. Il existera dorénavant un avant et un après - donc un présent et un passé - et il y aura même des projections dans le futur du fait que les narratrices continuent à vivre dans l'espoir de revivre des expériences de libertés comparables à celles qu'elles ont vécues.

D'autres narratrices vont exploiter cette expérience du regard afin de sonder leur propre personnalité. Les narratrices se servent de l'écriture afin de se doter d'une personnalité distincte de celle que la société veut leur imposer. Mais en fait, c'est la combinaison regard-écriture qui entreprend la démarche de la conquête de la personnalité qui mènera à la fin de la démarche vers la naissance d'un " je féminin " autonome.

L'autre sens activé qui guide aussi la narration et qui est le résultat direct de l'intra-écriture est l'odorat. En effet, privées de la faculté de jouissance de voir et de sentir les odeurs qu'offrent la Méditerranée, enfermées dans un espace où le temps est figé, l'écoulement du temps n'est mesuré par ces femmes que par rapport aux odeurs qui caractérisent chaque saison, chaque travail domestique approprié. L'arrivée de l'été est caractérisée par l'odeur

²⁰⁴ Définition du *Petit Robert*

des oursins et du sel marin sentis sur les serviettes rapportées par les hommes et qui sèchent sur les terrasses. Les jours sont tristement identiques et les seuls instants qui indiquent une quelconque mobilité du temps sont les odeurs de cuisine ou de café qui ponctuent la vie domestique de ces femmes. Il a été prouvé scientifiquement que toute personne qui ne possède pas tous les moyens de l'un de ses sens - un aveugle par exemple - développe instinctivement un ou plusieurs autres sens - cet aveugle sera doué par exemple d'une ouïe ou d'un odorat très développés - Les femmes sont à l'image de ces êtres privés de la faculté de jouir de leurs sens. Alors, elles développent une hypersensibilité aux odeurs et aux sons - seuls sens dont les musulmanes peuvent encore jouir sans restriction - Et au moment d'écrire ou de décrire les souvenirs d'enfance ce sont ces odeurs qui reviennent en force hanter la mémoire des narratrices et guider la narration. En effet comme il a été vu chez quelques écrivaines, les narrations sont souvent déclenchées grâce à un souvenir olfactif. La trame narrative suit un fil qui obéit à un système d'association sensorielle, un souvenir rappelle un autre, et celui-ci renvoie à un autre etc. Les chants, les voix, les odeurs constituent la matrice de la narration féminine algérienne car cet ensemble d'architecture sensorielle est facilement transportable à travers le temps et l'espace. C'est-à-dire que les souvenirs de chants, de voix ou d'odeurs viennent d'une façon souvent inconsciente et incontrôlée guider la narration. Il n'y a pas un effort prémédité de la part des narratrices pour se rappeler des odeurs, ou des chants, ceux-ci resurgissent subitement des

strates de leur mémoire et habitent leurs textes car l'émergence des souvenirs n'obéit à aucune règle, ni à aucune chronologie. Les odeurs et les chants sont ancrés inconsciemment dans la mémoire. Quel que soit le lieu spatial où les narratrices se trouvent et quelque soit le temps écoulé entre ce qui deviendra par la suite un souvenir et l'évocation du souvenir, les personnages se sentiront toujours envahis par ces odeurs et ces chants de femmes sans aucun effort mnémonique.

Parfois ce n'est pas le souvenir olfactif qui déclenche la narration, mais la description d'un objet ou d'une situation est dotée et décorée par les narratrices d'odeurs afin d'atteindre la perfection dans la reproduction de souvenirs et recréer ainsi l'atmosphère régnante.

Le processus mnémonique olfactif obéit à un double mécanisme: certains événements ou certaines images rappellent des odeurs spéciales, et déclenchent des narrations guidées par les sens activés; dans d'autres cas, c'est le souvenir d'une odeur qui déclenche une narration sur un événement spécifique. Dans certains textes comme *La Villa Désir* ou *La pluie*, des personnages clés du récit comme le père sont explicitement associés à des odeurs. Le premier est associé à l'odeur de la crème à la vanille et le deuxième à l'odeur de l'après -rasage Aqua-Velva. Il en résulte pour ces deux cas, que la narration est soumise ou peut obéir aux deux mécanismes: le souvenir du père peut déclencher un narration olfactive, mais d'autre part, un souvenir olfactif précis déclenche une narration sur le père.

L'intra-écriture et l'écriture sensorielle constituent les principales spécificités de l'écriture féminine algérienne. Malgré la diversité du mode d'expression et la diversité dans l'écriture, ces deux composantes finissent toujours par resurgir et par imprégner l'écriture féminine algérienne et lui donner une empreinte et un tampon caractéristique.

Le but de mon analyse n'est nullement de faire une distinction ou d'opposer l'écriture féminine à l'écriture maghrébine masculine ou algérienne. Mais la conception de l'espace chez les hommes étant différente de celle des femmes, l'écriture féminine ne peut que être influencée par l'espace restreint dans lequel les femmes évoluent, alors que les hommes, eux, ont un rapport assez particulier à l'espace qui les entoure et plus particulièrement à l'espace de leur ville. La ville dans beaucoup de textes maghrébins ne représente pas cet espace de liberté dont rêvent les femmes et qu'elles subliment tant. La ville symbolise plutôt un pôle à la fois attractif et répulsif. Charles Bonn note dans son ouvrage *Problématiques spatiales du roman algérien*²⁰⁵ que la ville comme espace dans la littérature maghrébine joue un double rôle: elle est lieu de l'énonciation et désir de dire le lieu, elle est le lieu maternel vers lequel les personnages retournent toujours afin de renouer avec la perte, et en même temps, elle est ville haïe pour son inhumanité et ses rues sinueuses. L'antagonisme entre amour et haine, entre plaisir de errer dans

²⁰⁵ Charles Bonn, Alger, ENAL, 1986.

les rues de la ville et la peur d'être emprisonnée dans les méandres de ses rues, font que la ville se métamorphose en symbole féminin sexuel porteur des mêmes contrastes cités. Le fantasme masculin de sexualisation de la ville date déjà de la période coloniale où le colonisé rêvait de posséder la femmes du colon et la ville du colon, comme le remarquait déjà Frantz Fanon:

Le regard que le colonisé jette sur la ville du colon est regard de luxure, un regard d'envie: Rêves de possession. Tous les modes de possession: s'asseoir à la table du colon, coucher dans le lit du colon, avec sa femme si possible!²⁰⁶

Le spécialiste de la critique littéraire maghrébine, Charles Bonn donne des exemples où l'espace-ville est une excroissance, un monstre qui dévore ses habitants dans *Qui se souvient de la mer*²⁰⁷? et *Dieu en Barbarie*²⁰⁸ De Mohamed Dib, et dans *Le Muezzin*²⁰⁹ de Mourad Bourboune (j'enrichirai quant à moi ces trois exemples cités avec les ouvrages de l'écrivain Rachid Mimouni qui a présenté la ville dans la plupart de ses publications comme lieu et cause d'aliénation et de la perte de l'identité ²¹⁰).

²⁰⁶ *Les damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961

²⁰⁷ Paris, Seuil, 1962.

²⁰⁸ Paris, Seuil, 1970.

²⁰⁹ Paris, Bourgeois, 1968.

²¹⁰ *Le fleuve détourné*, Paris, Laffont, 1982, *Tombéza*, Paris, Laffont, 1984 et *L'honneur de la tribu*, Paris, Laffont, 1986.

Dans d'autres ouvrages masculins, la ville est féminisée et sexualisée et tout désir de prendre la ville se transforme en désir de viol. Dans le texte de *La mante religieuse* de Djamel Ali Khodja²¹¹, Constantine, ville qui a ensorcelé auparavant Kateb Yacine, Malek Haddad, Rachid Boudjedra, pour n'en citer que les plus connus, Constantine est comparée par le personnage masculin à une prostituée qui dévore son partenaire, image que le lecteur retrouve très bien dans le titre de l'ouvrage lui-même. Rachid Mimouni écrit quant à lui dans un recueil en hommage²¹² à Kateb Yacine ce qu'il pense de Constantine. Et ces pensées résument fortement ce que je tente de démontrer, à savoir la relation entre l'espace-ville et les personnages masculins des romans maghrébins:

Je déteste Constantine.

C'est une ville traîtresse. Elle fait mine de vous accueillir avec indifférence mais ne vous laisse jamais repartir en paix. De toute façon, c'est une ville dont il est impossible de sortir. Elle forme un superbe traquenard. Ses rues louvoient sournoisement pour vous ramener à votre exact point de départ. Il faudra tout recommencer. [...] Ses filles ressemblent à ses rues, qui savent esquiver les tentations du gouffre, pour resurgir plus loin, miraculeusement sauvées. [...] J'ai vu le pont suspendu qui me narguait, en sa trouble et vertigineuse attirance.

Dans l'expérience de l'écriture bisexuelle de Hawa Djabali, celle-ci a bien mis en évidence l'opposition qui sépare le couple. En effet le personnage

²¹¹ Alger, SNED, 1976.

²¹² *Pour Kateb Yacine*, Alger, ENAL, 1990. (ouvrage collectif avec la participation d'Assia Djebar, Taher Djaout, Taher Benjelloun, Benamer Médiène, Nabil Farès etc.).

masculin est présenté dès le début du récit comme détestant la ville, alors que Farida, elle, ne "supporte la nuit que lorsque l'électricité la transforme [...] Farida ne goûte les fruits que cuisinés, glacés, morts. (p.19).

L'espace-ville est donc pour beaucoup d'écrivains maghrébins un lieu d'attraction et de répulsion, il est lieu de la cité mère et lieu de "désir sexuel". La ville peut représenter le lieu maternel au moment où les personnages se réfugient dans "les entrailles de la ville", c'est-à-dire dans la vieille ville, la Casbah d'Alger, La Médina de Fès ou la Souika de Constantine. Mais d'autre part, les personnages sont animés par un désir de posséder la ville, de s'approprier la ville. Et ce désir de possession ne pouvant pas être assimilé à l'amour maternel est converti en un désir "sexuel" de posséder la ville monstrueuse qui les effraye avec ses rues sinueuses, son inhumanisme. Ces différents exemples sur la relation entre l'espace-ville et l'écriture masculine montrent bien que l'approche et la conception de cette notion spatio-temporelle sont totalement différentes. La conception du temps et de l'espace étant différente chez les hommes et chez les femmes, l'expression du lieu et la manière d'exprimer les corrélations spatio-temporelles ne peuvent qu'être différentes, de même que la façon de se dire et d'exprimer l'entourage réel ou fictionnel. Les femmes qui écrivent n'étant pas en lutte contre la symbolique de l'espace-ville, mais plutôt en quête d'espace tout simplement, cette quête se fait par l'écriture:

La véritable conquête du lieu se fait à travers l'écriture (P.21)²¹³

Et parce que la quête et la conquête de l'espace sont une question de survie et une manière d'échapper à l'asphyxie, l'écriture des femmes conditionnée par les corrélations spatio-temporelles ne pourra que se distinguer de l'écriture masculine.

L'autre spécificité de l'écriture féminine algérienne réside dans le rapport élaboré entre les écrivaines et la mémoire féminine algérienne. Mais ce rapport ne peut être dissociable de l'omniscience de la notion de voix dans les textes féminins, car la mémoire féminine algérienne est par définition orale et se transmet exclusivement de femme en femme, de "bouche en bouche" pour reprendre l'expression en dialectal algérien.

Le désir de faire ressurgir des profondeurs de l'oubli la mémoire féminine algérienne est intimement lié à la prise de parole par la femme. Dans les textes analysés le "je narratif féminin" est dédoublé d'un "nous féminin" qui englobe tous les "je " féminins qui tentent de percer les strates de l'amnésie. Le "nous féminin" signifie l'union de tous les pronoms féminins, le "je", le "tu" et le "elle".

²¹³ Charles Bonn, Op.cit

Les narratrices sont habitées par la crainte que les traces de l'histoire de l'Algérie s'envolent, que les souvenirs s'effacent, que les voix s'étouffent et que la mémoire féminine disparaisse enterrée avec les dernières gardiennes de la mémoire. L'écriture pour les femmes algériennes ne sera plus seulement un acte cathartique, mais elle sera aussi une catharsis au nom de toutes les femmes dotées de la puissance du verbe et privées de celles de l'écrit. Les méthodes de mécanisme de transcription de l'oral à l'écrit deviennent la matrice de l'écriture féminine et les piliers vitaux qui renforcent la définition de la spécificité de l'écriture féminine algérienne.

Les voix ne peuvent pas s'écrire, mais les narratrices vont rendre le texte écrit vibrant aux sons et aux rythmes des voix et des chants de femmes. Grâce à la perpétuation de la mémoire collective, les liens entre les ancêtres et la nouvelle génération se font moins distants. Pour les narratrices, les ancêtres sont plus que des souvenirs du passé, ils sont omniprésents par leur force. Et chez Nadia Ghalem, les ancêtres se sont réincarnés dans les corps de quelques descendants élus, ceux qui ont pris le temps de se pencher sur leur histoire et sur leurs mémoires. Les récits de l'écrivaine Nadia Ghalem, n'ont rien d'extravagant; ils reflètent seulement la foi des nord-africains qui a toujours consistée à perpétuer et à éterniser les liens avec les ancêtres à travers différentes cérémonies, différentes croyances - l'interprétation des rêves par rapport au consentement ou désapprobation des saints et des ancêtres concernant les pratiques sociales - et différents rituels tels que la visite des saints, les chants glorificateurs de saints etc.. Le

dernier ouvrage de Latifa Benmansour²¹⁴ est une excellente présentation des liens qui existent entre la mémoire féminine algérienne et les ancêtres.

Faire revivre la mémoire féminine algérienne, reviendra nécessairement à ôter les voiles jetés sur les faces des femmes et les voiles jetés sur les voix de femmes. La libération des voix de femmes se fera en parallèle avec le souvenir de ces femmes asphyxiées dans la grotte du Dahra. L'auteur de *L'amour, la fantasia* compare les occupants de la grotte aux femmes actuelles qui à défaut de pouvoir pousser les cris comme le font les cavaliers de la fantasia, agonisent sous leurs voiles épais. La situation des femmes algériennes d'aujourd'hui ressemble à une véritable asphyxie de la femme visant à l'aphasie totale de cette dernière; la femme ne peut pas chanter selon les interprétations coraniques des uns, ne peut pas prier à haute voix, ne peut pas faire la "khotba du vendredi", ne peut pas élever la voix en présence des hommes, bref il lui faut étouffer sous les voiles de la contrainte et de la ségrégation. Et c'est dans cette atmosphère d'asphyxie que la parole d'Assia Djébar et des autres vient donner de l'air, de l'oxygène à ces voix enfuis. Avant d'être voix, les personnages des récits analysés n'émettent que des chuchotements, des murmures, des conciliabules, avant d'exploser en des cris libérateurs, véritables thérapies et vengeance contre le silence et l'aphasie imposés. Dans *L'amour, la fantasia* particulièrement, Assia Djébar arrive à matérialiser textuellement, thématiquement et phonétiquement la

²¹⁴ *La prière de la peur*, Paris, ELA La différence, 1997

dialectique entre le cri et l'é-cri-t. Les personnages féminins analysés n'é-cri-vent pas, ils cri-ent, écrit-elle.

À travers les contes, la voix, les chants, la parole, la mémoire féminine reste l'ultime rempart contre l'amnésie culturelle et le seul moyen de se réapproprier la mémoire falsifiée et occultée par les détenteurs du pouvoir, les détenteurs du pouvoir des signes et de l'écriture. Les femmes doivent parler et parler pour lutter contre la gangrène de l'oubli et réhabiliter **la femme-voix** et **la femme-regard**²¹⁵ déesses et muses descendantes de **la femme sauvage**²¹⁶...

²¹⁵ Termes empruntés à Assia Djebar

²¹⁶ Titre de la pièce de théâtre de Kateb Yacine, mise en scène en 19962

BIBLIOGRAPHIE

1) CORPUS- OUVRAGES PRIMAIRES

AOUCHEL Leïla

- *Une autre vie*, Alger, SNED, 1970, (réédition ENAL, Alger, 1986).

ASSIMA Fériel

- *Une femme à Alger, chronique du désastre*, Paris, Arléa, 1995.

- *Rhoulem ou le sexe des anges*, Paris, Arléa, 1996.

BACHIR Badia

- *L'oued en crue*, Paris, Du Centenaire, 1979.

BAKHAI Fatima

- *Un oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1995

- *Dounia*, Paris, l'Harmattan, 1996.

- *La Scalera*, Paris, L'Harmattan, 1997

BELGHOUL Farida

- *Georgette*, Paris, Barrault, 1986.

BEN Myriam

- *Sabrina, ils t'ont volé la vie*, Paris, L'Harmattan, 1986.

BENMANSOUR Latifa

- *Le chant du lys et du basilic*, Paris, J-C Lattès, 1990.
- *La prière de la peur*, Paris, ELA La Différence, 1997.

BENMEHDI Yasmine

- *Les rênes du destin*, Paris, L'Harmattan, 1995.

BOUKHORT Zoulikha.

- *Le corps en pièces*, Montpellier, Coproh, 1977.

BOUKHEDNA Sakinna

- *Journal, Nationalité: immigré(e)*, Paris, L'Harmattan, 1987.

BOURAOUI Nina

- *La voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.
- *Poing mort*, Paris, Gallimard, 1993.
- *Le bal des murènes*, Fayard, 1996.

DJEBALI Hawa

- *Agave*, Paris, Publisud, 1986.

DJEBAR Assia

- *Femmes d'Alger dans leur appartement (Nouvelles)*, Paris, Éditions des Femmes, 1980.
- *L'amour, la fantasia*, Paris, J-C Lattès, 1985.
- *Ombre sultane*, Paris, J-C Lattès, 1987.

- *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991.
- *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.
- *Le blanc de l'Algérie (Récit)*, Paris, Albin Michel, 1996.
- *Oran langue morte (Nouvelles)*, Paris, éditions ACTES SUD, 1997.
- *Les nuits de Strasbourg*, Paris, éditions ACTES SUD, 1997.

GHALEM Nadia

- *Les jardins de cristal*, Québec, Hurtubise HMH, 1981.
- *L'oiseau de fer, (Nouvelles)*, Montréal, Naaman, 1981.
- *La villa désir*, Montréal, Guérin Littérature, 1988.
- *La nuit bleue, (Nouvelles)*, Montréal, V.L.B., 1991.

HADJADJI-KADARA Houria

- *Oumelkheir*, Alger, ENAL, 1989.

BERFAS-HOUFANI Zohra

- *Le portrait du disparu*, Alger, ENAL, 1986.
- *Les pirates du désert*, Alger, ENAL, 1986.

HASSINA

- *Ame des fleurs, ma soeur*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- *Les chants sacrés du vent et de l'olivier*, Paris, L'Harmattan, 1997

IMACHE Tassadite

- *Une fille sans histoire*, Paris, Calman-Levy, 1989.

KESSAS Ferrudja

- *Beur's story*, Paris, L'Harmattan, 1990.

LACHMET Djanet

- *Le cow-boy*, Paris, Bellfont, 1983.

LEMSINE Aïcha

- *La chrysalide*, Paris, éditions Des Femmes, 1976.

- *Ciel de porphyre*, Paris, J.-C. Simoen, 1978.

MAROUANE Leïla

- *La fille de la Casbah*, Paris, Julliard, 1996.

MECHAKRA Yamina

- *La grotte éclatée*, Alger, SNED, 1979 (réédition 1985).

MOKEDDEM Malika

- *Les hommes qui marchent*, Paris, Ramsey, 1990.

- *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsey, 1992.

- *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993.

- *Des rêves et ses assassins*, Paris, Grasset, 1995.

MOUZAI Laura

- *Illis u meska (La fille du berger)*, Alger, ENAL, 1994.

REZOUG Leïla

- *Apprivoiser l'insolence*, Paris, L'Harmattan, 1988.

- *Douces errances* , Paris, L'Harmattan, 1992.

SEBBAR Leïla

- *Shérazade*, Paris, Stock, 1982.
- *Le chinois vert d'Afrique*, Paris, Stock, 1984.
- *Les carnets de Shérazade*, Paris, Stock, 1986.
- *J-H cherche âme soeur*, Paris, Stock, 1987.
- *Le fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991
- *Le silence des rives*, Paris, Stock, 1993.
- *La jeune fille au balcon (Nouvelles)*, Paris, Seuil, 1996.

SEFOUANE Fatiha

- *L'enfant de haine*, Paris, L'Harmattan, 1990.

SORAYA Nini

- *Ils disent que je suis une beurette*, Paris, Fixot, "Pocket", 1993.

TOUATI Fatima

- *Le printemps désespéré*, Paris, l'Harmattan, 1984.

WAKAS Safa

- *La grenade dégoupillée*, Québec, Myrinde, 1984 (réédition ENAL, Alger, 1986).

ZINAI-KOUDIL Hafsa

- *La fin d'un rêve*, Alger, ENAL, 1984.
- *Le pari perdu*, Alger, ENAL, 1986.

- *Le passé décomposé*, Alger, ENAL, 1992.
- *Sans voix*, Paris, Plon, 1997.

OUVRAGE INTEGRÉ AU CORPUS:

Rachid BOUDJEDRA

- *La pluie*, Paris, Denoël, 1987.

OUVRAGES "APPAREILLÉS"

BENJELLOUN Taher

- *L'enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985.
- *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

BOUDJEDRA, Rachid

- *Le démantèlement*, Paris, Denoël, 1982.
- *Timimoun*, Paris, Denoël, 1994.

BOUMEDIENNE Anissa

- *Khansâ' - Moi, poète et femme d'Arabie -*, Paris, Sindbad, 1987.

FRANTZ Fanon

- *Peau noires masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- *L'an V de la révolution*, Paris, Maspéro, 1959.
- *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961.
- *Sociologie d'une révolution*, Paris, Maspéro, 1975.

KATEB Yacine

- *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.

2) CRITIQUE LITTÉRAIRE SPECIFIQUE

ACHOUR Christiane

- *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Bordas, 1990.

- "La littérature féminine algérienne de langue française" in *Diwan d'inquiétude et d'espoir*, (sous la direction de Christiane ACHOUR), Alger, ENAG, 1991.

ALI-BENALI Zineb

"Dires de la folie: dire de la liberté. Discours de la folie dans la littérature des femmes en Algérie" in *Bulletin of francophone Africa*, London, spring 1995.

BIVONA Rosalia

- "La voyageuse interdite de Nina Bouraoui: un roman symptomatique de la littérature algérienne d'expression française" in *Actes du colloque international d'Oslo*, KULTs skriftserie n° 37/ Tome I, 1995.

- "Nina Bouraoui: une écriture migrante en quête de lieu" in *Etudes littéraires maghrébines* n° 8, Paris, L'Harmattan, 1995.

BRAHIMI Denise

- *Appareillages*, Paris, édition Deux temps tierce, 1991.

- "*L'amour, la fantasia, une grammatologie maghrébine*" in *Itinéraires et contacts de cultures* n °11, Paris, L'Harmattan.
- *Maghrébines - Portraits littéraires* - , Paris, L'Harmattan, 1995.

BONN Charles

- *La littérature algérienne et ses discours*, Sherbrooke, Naaman, 1974.
- *Le roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986.
- *Anthologie de la littérature algérienne*, Paris, Le Livre de poche, 1990.
- "Schémas psychanalytiques et roman maghrébin de langue française" in *Etudes littéraires maghrébines* n ° 1 Paris, L'Harmattan, 1992.
- "Romans féminins de l'immigration d'origine maghrébine" in *Notre Librairie* n ° 118, Paris, septembre 1994

CLERC Jeanna Marie

- "Assia Djébar et le cinéma. *La Nouba des femmes du Mont Chénoua*", in *Imaginaires francophones*, Publications de la Faculté des lettres arts et sciences humaines de Nice, nouvelle série, n ° 22, 1995.

MONTSERRAT-CALS Claude

- "Questionnement du schéma oedipien dans le roman maghrébin" in *Etudes littéraires maghrébines* n ° 1, Paris, L'Harmattan, 1992.

CHIKHI Beïda

- *Les romans d'Assia Djébar*, Alger, OPU, 1990.
- "Histoire et stratégie fictionnelle dans les romans d'Assia Djébar",
in *Etudes littéraires maghrébines* n° 3, Paris, L'Harmattan, 1994.

DEJEUX Jean

- *Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Sherbrooke, Naaman, 1984.
- *Femmes d'Algérie. Légendes, Traditions, Histoire, littérature*, Paris, La Boîte à Documents, 1987.
- *Images de l'étrangère. Unions mixtes franco-maghrébines, Couples mixtes*, Paris, La Boîte à Documents, 1989.
- *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF, 1992.

FISHER Dominique

- "Rue du Phantasme: paroles et regard(s) inter-dits dans
La voyageuse interdite de Nina Bouraoui." in *Présence francophone*
n° 50, Sherbrook, 1997.

GAFAITI Hafid

- "Substrat psychanalytique et lecture rhétorique (à propos de *La pluie* de Rachid Boudjedra) " in *Etudes littéraires maghrébines*
n° 1, Paris, L'Harmattan, 1992.
- *Les femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996.

HOLTER Karin

- " D'une femme à l'oeuvre: le cas d'Assia Djébar" in *Actes du XII*

congres des Romanistes scandinaves, Volume I, Aalborg,
University press, 1994.

- "Femmes d'Alger sortant de leur appartement - Assia Djébar - Aïcha Lemsine - Yamina Mechakra. Trois représentantes d'une littérature engagée.", in *Narcisse*, Oslo, Universitet i Oslo, 1989.

LARONDE Michel

- *Autour du roman Beur*, Paris, L'Harmattan, 1991.

LE BACON Jany

- "La crise narcissique dans *L'escargot entêté* et *La pluie* de Rachid Boudjedra " in *Etudes littéraires maghrébines no1*, Paris, L'Harmattan, 1992.

MOSTEGHANMI Ahlem

- *Algérie, femmes et écritures*, Paris, L'Harmattan, 1985.

SEGARRA Marta

- *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997.

3) THEORIE ET CRITIQUE LITTERAIRE GENERALE

ACHOUR Christiane

- *Lectures critiques - cours de la division de français*, Alger, OPU, coll. " Le cours de langues et littératures", 1990.

BARTHES Roland

- *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

- *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BELLEMIN-NOEL

- *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978.

- *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979.

CHARTIER Pierre

- *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.

CLANCIER Anne

- *Psychanalyse et critique littéraire*, Paris, Privat, coll. "nouvelle recherche", 1973.

BUTOR Michel

- *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. "nrf", 1969.

CHEVALIER Jean et

GHEERBRANT Alain

- *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, réédition 1982.

DIDIER Béatrice

- *L'écriture femme*, Paris, PUF, 1981.

DURAND Gilbert

- *L'imagination symbolique*, Paris, P.U.F, coll. "SUP", 1964.
- *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

EAGELTON Mary

- *Feminist literary theory*, Oxford, Basil Blackwell, 1987.

GENETTE Gérard

- "Langage et espace" in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- "La littérature et l'espace" in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- *Figures III*, Paris, Seuil, 1974.
- *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

GOHIN Yves

- "Progrès et problèmes de la psychanalyse littéraire", in *Pensée* n ° 215, Paris, octobre, 1980.

GROBETY Anne-Lise,

LAEDERACH Monique et

PLUME Amélie

- *Écriture féminine ou féminisme*, Genève, Zoé, 1988.

HAMON Philippe

- *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

HIERCHE Henri

- *Théorie de la littérature* , Paris, Picard, coll. "connaissances des langues", (sous la direction de H. HIERCHE.) Paris, 1981.

KRISTEVA Julia

- *Au commencement était l'amour - psychanalyse et foi*, Paris, Hachette, 1985.
- *Soleil noir - dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1987

LEGALLIOT Jean

- *Psychanalyse et langages littéraires*, Paris, Nathan, 1977.

MILES Rosalind

- *The female form. Women writers and the conquest of the novel*, London, Rontledje, 1990.

PIEGAY GROS Nathalie

- *Introduction à l'intersexualité*, Paris, Dunod, 1996.

RAIMOND Michel

- *Le roman*, Paris, Armand Collin, 1989.

RAINKIN Marcel

- *Que peut la psychanalyse de la littérature - l'inconscient à l'oeuvre -* , Bruxelles, Palais des académies ????

REICHLER Claude

- *L'interprétation des textes*, (sous la direction de C.Reichler), Paris, éditions de Minuit, 1989.

REY Pierre-louis

- *Le roman*, Paris, Hachette, 1992.

RICOEUR Paul

- *Temps et récit 2-la configuration dans le récit et la fiction* , Paris, Seuil, coll. "Points", 1984.

STAROBINSKI Jean

- *L'oeil vivant II - La relation critique -* , Paris, Gallimard, 1970.

TADIE Jean-Yves

- *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978.
- *La critique littéraire du XX siècle*, Paris, Belfont, 1987.

VAN DEN HEUVEL Pierre

- *Parole mot silence*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

WEIDER Catherine

- *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1988.

WILWERTH Évelyne

- *Visages de la littérature féminine*, Bruxelles, Mardaga, 1987.

4) SCIENCES HUMAINES

AIT-SABBAH Fatima

- *La femme dans l'inconscient musulman*, Paris, Sycomore, 1982.

AMRANE Djamila

- *Les femmes algériennes dans la guerre*, Paris, Plon, 1991.

AROUA Ahmed

- *L'Islam et la morale des sexes*, Alger, OPU, 1990.

BOUTEFNOUCHET Mostafa

- *Système social et changement social en Algérie*, Alger, OPU, année non précisé

HAJA FDAL

- *Le petit guide de la femme musulmane*, Casablanca, Dar Errached El Haditha, 1990.

CAMP Gabriel

- *L'Afrique du nord au féminin*, Paris, Perrin, 1992.

CHEBEL Malek

- *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, PUF, 1984.

- *L'esprit de sérail - Perversion sexuelle et marginalité au Maghreb*

- , Paris, édition Lieu commun, 1988.

BESSIS Sophie et

BELHASSEN Souryr

- *Femmes du Maghreb: l'enjeu*, Paris, J-C Lattès, 1992.

DUJARDIN LACOSTE Camille

- *Des mères contre des femmes*, Paris, La Découverte, 1985,
réédition, Alger, Bouchène, 1990.

DAOUD Zakya

- *Féminisme et politique au Maghreb*, Paris, Maisonneuve Larose,
1993.

FREUD Sigmund

- *Introduction à la psychanalyse*, Paris, P.b.P., 1981.

- *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962

- "Quelques conséquences psychiques de la différence anatomique entre les sexes", in *La vie sexuelle*, PUF, 1969.

- " Sur la sexualité féminine" in *La vie sexuelle*, PUF, 1969.

JUNG C.G

- *L'âme et la vie*, Paris, Buchet/Chastel, 1963.

- *Psychologie de l'inconscient*, Genève, Librairie de l'Université,
1953 (réédition 1983).

KHODJA Souad

- *A comme Algériennes*, Alger, ENAL, 1991.

MERNISSI Fatima

- *Sexe, idéologie et Islam*, Paris, Deux Temps Tierce, 1985.
- *Le harem politique*, Paris, Albin Michel, 1987.
- *Sultanes oubliées, Paris*, Albin Michel, 1990.

MINCES Juliette

- *La femme dans le monde arabe*, Paris, Mazarine, 1980.
- *La femme voilée*, Paris, Calman Levy, 1990.

LEMSINE Aïcha

- *Ordalie des voix*, Paris, Nouvelle Société Encre, 1982.

PLANTADE Nedjima

- *La guerre des femmes - Magie et amour en Algérie -*, Paris, La Boîte à documents, 1988.

SAADAOUI Nawal

- *La face cachée d'Eve*, Paris, éditions des Femmes, 1982.

SAADI Nouredine

- *La femme et la loi en Algérie*, Casablanca, Le Fennec, 1993.

TILLION Germaine

- *Le harem et les cousins*, Paris, Seuil, 1966.

5) ACTES DE COLLOQUES, REVUES CONSULTÉES ET NUMÉROS SPÉCIAUX

a) Actes de colloques

Critique sociologique et critique psychanalytique colloque organisé par l'Institut de sociologie de l'Université de Bruxelles, et de l'École pratique des hautes études (6. section) de Paris, avec l'aide de l'UNESCO ,publié aux éditions "Études de sociologie de la littérature, Bruxelles, 1966.

Point de rencontre: Le roman Colloque Internationale d'Oslo, septembre 1994, Oslo, KULTs skriftserie n 37, 1995.

XII congrès des Romanistes scandinaves Août 1993 Actes du XII congrès des Romanistes scandinaves, Aalborg, Aalborg University press, 1994.

b) Revues consultées et numéros spéciaux

Femmes du Maghreb au présent, Paris, édition du CNRS, 1990.

Femmes et pouvoirs, (sous la direction de F. MERNISSI), Casablanca, coll. "Approches ", Le Fennec, 1990.

Intersignes n ° 2, "Paradoxes du féminin en Islam", Paris, printemps, 1992.

Paragraph, volume 8, October 1986, Oxford, édition Oxford University press, 1986.

L'Esprit créateur "Post colonial women's writing", Louisiane,
summer1993, volume XXXIII, n° 2.

Littérature, "Littérature et psychanalyse", n° 3, Paris, 1971.

Littérature . "Psychanalyse: nouvelles perspectives", n° 90, Mai, 1993.

Revue TDC, "Littérature francophone du Maghreb", n° 640-641, 20 janvier,
1993.

Quantara, "La création au féminin", n° 10 , janvier, février, mars, 1994.

Dérives, "Voix maghrébines" , n° 31-32, Montréal, 1982.

Cahiers d'études maghrébines, "Maghreb et modernité" , n° 1, 1990.

Cahiers d'études maghrébines, "Spécial dossier Assia DJEBAR", n° 2, 1990.

Etudes littéraires maghrébines, "Psychanalyse du texte littéraire
maghrébin", n° 1 , Paris, L'Harmattan, 1991.

Etudes littéraires maghrébines n° 3 , "Ecrivains maghrébins et modernité
textuelle", Paris, L'Harmattan, 1994.

Etudes littéraires maghrébines n° 8, " Littératures des immigrations 2) Exils
croisés ", Paris, L'Harmattan, 1995.

Itinéraires et contacts de cultures, "Littératures maghrébines, - Colloque Jacqueline Arnaud - " volume 11, Paris, L'Harmattan , 1990.

Itinéraires et contacts de cultures, "Poétiques croisées" volume14, paris, L'Harmattan, 1991.

Itinéraires et contacts de cultures, "Littérature et oralité au Maghreb ", volume 15/16, Paris, L'Harmattan, 1993.

Horizons maghrébins - le droit à la mémoire - numéro spécial n° 17 "La perception critique du texte maghrébin de langue française", CIAM, Toulouse, 1991.

Etudes françaises - conte parlé, conte écrit - n 0 12/ 1-2, Montréal, 1976

Plurial - guerres de femmes - n ° 2, Rennes, CELICIF, 1991.

Nouvel observateur, "Le marxisme s'effondre, la psychanalyse résiste" numéro spécial, n 1404 , du 03 au 09 Octobre 1991.

Nouvel observateur, DALTO Françoise, "Les mères, les filles" n0 1405, du 10 au 16 Octobre 1991.