

?

ECRITURE DU FEMININ OU
ECRITURE AU FEMININ ?
AUTOUR DE LA QUESTION DE
LA FEMME SAUVAGE CHEZ
KATEB YACINE ET HELENE
CIXOUS.

ECRITURE DU FEMININ OU ECRITURE AU
FEMININ ?

AUTOUR DE LA QUESTION DE LA FEMME
SAUVAGE

CHEZ KATEB YACINE ET HELENE CIXOUS

. *Le Cercle des représailles, Nedjma, L'œuvre
en fragments, Le Polygone étoilé.*

. *Osnabrück, Les Rêveries de la femme sauvage
(Scènes primitives), Souffles.*

Directeur de recherche :

Charles BONN

Juin 2005

Remerciements :

A Charles Bonn pour ses encouragements et son soutien.

A Nabile Farès sans qui ce travail n'aurait même jamais été envisagé.

A mes parents, mon frère et mes sœurs pour m'avoir supportée, et pas seulement depuis que dure la rédaction de ce mémoire.

A Elodie qui a écouté mes plaintes alors qu'elle était dans le même bateau ... avec un train de retard.

A mes amis avec qui j'ai passé des moments moins ... stressants !

Et à d'autres sans doute...

SOMMAIRE

INTRODUCTION	8
<u>Chapitre 1 : Le féminin en question</u>	13
1. <i>Dualité ou unicité ? Le féminin : cet autre qui me ressemble</i>	14
1. 1. Du féminin, de la femme, de la féminité	14
1. 2. Les rapports masculins-féminins dans l'écriture : se fondre dans l'autre pour mieux le connaître	16
1. 3. Le féminin ou la multiplicité des féminités	19
2. <i>Le mythe de la Femme Sauvage ou la recherche du féminin</i>	22
2. 1. Le ravin	23
2. 2. La Femme sauvage	24
2. 3. Le mythe : nécessaire ou trop envahissant ?	26
3. <i>Le féminin ou l'origine de l'écriture</i>	28
3. 1. Kateb Yacine : l'écriture du traumatisme adolescent	28
3. 1. 1. Origines de l'œuvre ?	28
3. 1. 2. Œuvre de l'origine ?	30
3. 1. 3. Recherche d'origines ?	31
3. 2. Hélène Cixous : le féminin en gestation	32
3. 2. 1. La découverte de cette inconnue que je suis	32
3. 2. 2. La naissance de l'écrivaine	33
3. 3. Féminin et écriture : des rapports étroits	34
3. 3. 1. La femme ou le signe	34
3. 3. 2. Des femmes et des signes : l'écriture	35
3. 3. 3. L'écriture : l'acte de naissance du féminin	37

Chapitre 2 : L'écriture au féminin	39
1. Une écriture spécifique ?	40
1. 1. L'écriture coupable	41
1. 2. Vivre l'écriture	43
1. 3. Imaginaire et écriture	45
1. 3. 1. L'enfance : un paradis du langage	45
1. 3. 2. « Une langue à mille langues »	47
2. Un espace de l'écriture de la femme	49
2. 1. Le non espace-temps	49
2. 2. L'Algérie comme espace féminin créateur	52
2. 3. Un espace intérieur de l'écriture : l'écriture féminine ou une « écriture du Dedans »	54
3. Nedjma ou l'invention d'une parole masculine «au féminin»	57
3. 1. La parole absente	59
3. 1. 1. <i>Le Polygone étoilé</i> ou un mutisme obsédant	59
3. 1. 2. Les poèmes : le silence de la séparation	60
3. 1. 3. <i>Nedjma</i> : symbole d'une nation à venir ou obstination muette et provocante ?	61
3. 2. Le théâtre ou l'affirmation de soi	63
3. 2. 1. Naissance d'une combattante (et d'une nation) : <i>Le Cadavre encerclé</i>	63
3. 2. 2. La Femme sauvage	64

Chapitre 3 : La mémoire de la « tribu »	68
1. Histoire et histoires	69
1. 1. Rupture de la lignée	69
1. 1. 1. Une société en mal de racines	70
1. 1. 2. Naissance d'une histoire propre	72
1. 1. 3. L'écriture : vers une réconciliation ?	73
1. 2. Ré-appropriation de l'histoire	75
1. 2. 1. De Nedjma-des-poèmes à la Femme sauvage	75
1. 2. 2. De la mère Eve à la mère Algérie	76
1. 2. 3. Ecrire comme héritage : le lien entre passé et avenir	77
2. Le politique : une autre prise de parole	79
2. 1. L'auteur et les ancêtres	79
2. 2. L'écriture du/au féminin : un engagement politique ?	82
2. 3. La Femme sauvage de Kateb : le politique ou l'abandon du mythe	84
3. L'œuvre perméable ou la mémoire des mots	88
3. 1. Une œuvre « totale » et féminine	88
3. 2. Rupture avec les notions de genre	90
3. 2. 1. Déconstruction de la forme romanesque	90
3. 2. 2. Détournement du pacte autobiographique	92
3. 2. 3. La littérature féminine : un nouveau genre ?	94
3. 3. Le féminin : un vecteur de mots	96
CONCLUSION	99

BIBLIOGRAPHIE	102
ANNEXE A	105
ANNEXE B	107
ANNEXE C	110

INTRODUCTION

Kateb Yacine et Hélène Cixous : deux auteurs qui en apparence n'ont pas assez de liens pour justifier une étude littéraire qui les place en relation étroite. Mais si l'on s'intéresse de près à leur biographie, c'est tout simplement autour de leur pays d'origine que l'on peut les rapprocher : ils sont tous deux nés en Algérie, sensiblement à la même époque – Kateb Yacine en 1929, Hélène Cixous en 1937. S'ils se situent de part et d'autre de la colonisation, c'est pour mieux se rapprocher autour d'un sentiment d'injustice, injustice à l'égard du colonisé et à l'égard de la femme, des femmes en général... Et c'est vers ce fil tendu entre deux œuvres qui pourraient n'avoir rien en commun que notre étude tentera de se diriger, mais il ne s'agira pas d'une lecture de la différence des sexes chez nos deux auteurs. C'est surtout de l'écriture dont il sera question : d'une écriture du féminin, d'une écriture au féminin. Comment, pour Kateb, écrire la femme, cette femme à laquelle il n'a pas accès, qui est souvent seulement devinée dans une société où on la dissimule ? Et comment, pour Cixous, écrire sa féminité, participer à la création d'une mémoire de la femme, d'une écriture au féminin, au sein d'une discipline dont la femme est bien souvent absente, tant comme créateur que comme réel sujet ?

« écrire ne t'es pas accordé. Ecrire était réservé aux élus. Cela devait se passer dans un espace inaccessible aux petits, aux humbles, aux femmes. »¹

Kateb, quant à lui, évoque, dans *Keblout et Nedjma*,

« Le silence de mes pères poètes [...]
Les pleurs de mes aïeules amazones »²,

ce qui montre bien quelle est la différence de statut entre les sexes.

Quelles sont les relations entre la femme idéalisée et traditionnelle, bien que « sauvage », de l'œuvre de Kateb Yacine et la difficulté à se voir femme, à s'écrire femme, dont traite celle d'Hélène Cixous ? Et, paradoxalement, peut-on prétendre voir chez Kateb une écriture « au » féminin ? On tentera de montrer que Kateb, à travers son personnage féminin, fait écrire la femme, fait dire la femme : la parole –

¹ Cixous, Hélène, *La Venue à l'écriture*, Paris, édition U. G. E., 1977.

² Kateb, Yacine, *Keblout et Nedjma*, in *L'Oeuvre en fragments*, Arles, Actes sud, coll. « Sindbad », 1986, p. 81.

l'absence de parole – féminine a une importance capitale car, chez Kateb, tout est féminin, à commencer par le politique et aussi, on essaiera de le démontrer, l'écriture.

Mais il s'agit aussi d'étudier deux représentations de la femme, en ce qui concerne l'écriture «extérieure» pourrait-on dire, l'écriture de l'autre. L'opposition ou le rapprochement pourront se faire autour des origines des deux écrivains. En effet, si Kateb et Cixous ont les mêmes origines géographiques, on pourrait dire que tout les oppose cependant : le sexe, la nationalité, la religion, le statut vis-à-vis de la colonisation... L'une est juive, fille de colon et médecin français, l'autre est un homme algérien, colonisé et musulman. A partir de là, y a-t-il un rapprochement possible entre leurs deux conceptions de l'altérité féminine ? Cependant, nous verrons que la femme aimée décrite par Kateb a les mêmes origines que celle qui habite l'œuvre d'Hélène Cixous, qui peut être considérée comme son double narratif. Le fantasme chez Kateb, à travers la Française ou Nedjma, correspondrait donc, originellement, à notre auteur féminin...

Mais c'est surtout à partir de la figure de la Femme Sauvage que ce travail pourra s'orienter vers une véritable étude comparative. En effet, il semble extrêmement intéressant d'observer comment une figure qui appartient à la culture commune, mythe ancestral ainsi que fantasme collectif dans le cadre géographique des œuvres étudiées, est personnifiée par chaque auteur. Si Kateb et Cixous sont réunis autour du Ravin de la Femme Sauvage et par là autour d'une figure de Femme Sauvage, il y a aussi tout un univers imaginaire collectif universel autour de la femme originelle, de la femme instinctive et «sauvage» qui est en jeu chez l'un et l'autre de nos auteurs. Leurs visions diffèrent tout d'abord du fait de la différence de sexe : la Femme sauvage de Kateb, perçue comme l'altérité, est combattante et admirée, bien que souvent incomprise. Celle de Cixous est vue de l'intérieur, puisque son auteur se voit elle-même dans le personnage. C'est une toute autre description qui nous en est faite : torturée, disséquée, elle n'est sans doute pas plus accessible que la première, pas davantage pour la narratrice elle-même que pour le lecteur. Et c'est d'elle-même que naît l'incompréhension, cette même incompréhension qui tient tant de place à propos de l'autre femme sauvage dans le texte de Kateb.

Cependant, la femme sauvage d'Hélène Cixous, c'est aussi l'autre, l'autre femme, et la femme de l'autre culture : la nourrice arabe, Aïcha. Pour décrire celle-ci, elle rejoint la démarche de Kateb, redevenant l'écrivain du féminin. Lorsque

l'homme se prête à un exercice d'écriture de l'autre sexe, la femme le fait à propos de l'autre culture. Si l'un chante la femme juive, la seconde dira les charmes de la femme arabe. C'est l'inconnu qui est attirant, par delà la différence des sexes... Et de l'inconnu naît l'amour, qui est décrit par l'une comme la communion, par l'autre comme une incompréhension, une torture mutuelle. Mais chez tous deux on ressent la même difficulté à communiquer, avec soi-même et surtout avec l'autre :

« Il est le prince des vergers aux fruits inoffensifs. Que peut-il donc connaître des épines dont se nourrissent les femmes affolées ? »³

et :

« Je ne peux aimer une muette
J'aime
A chahuter le silence »⁴

Afin de nous intéresser de plus près à la relation qu'entretient l'écriture avec le féminin chez ces deux auteurs, il nous a fallu faire un choix de corpus, entreprise peu aisée lorsque l'on s'attaque à des œuvres aussi denses. Dans le cas de Kateb Yacine, une séparation est couramment faite entre tout ce qui a été écrit autour du personnage de Nedjma et les œuvres ultérieures, telles que *Mohammed prend ta valise* ou les pièces sur la Révolution Française par exemple. Nous ne nous intéresserons qu'à cette première catégorie des œuvres de Kateb ; bien que très importante quantitativement, elle représente une unité littéraire qu'il nous semble impossible de diviser : ce sera donc le « Cycle de Nedjma » dans son ensemble que nous étudierons, autrement dit *Le Cercle des représailles*, *Nedjma*, *L'œuvre en fragments* et *Le Polygone étoilé*. Chez Cixous, en revanche, la frontière n'est pas aussi claire entre les différentes périodes d'écriture et l'évolution est significative pour le sujet qui nous occupe. Il nous a paru intéressant d'étudier à la fois une œuvre relativement ancienne, *Souffles*, et deux plus récentes, *Osnabrück* et *Les Rêveries de la femme sauvage*, *Scènes primitives*, dans la mesure où elles correspondent chacune plus spécifiquement à un des points essentiels de notre étude. En effet, c'est dans *Les Rêveries* que la femme sauvage et son rapport à l'Algérie sont davantage interrogés, alors que *Souffles* s'intéresse à tout ce qui a trait à l'écriture féminine. Quant au choix d'*Osnabrück*, il a été fait en raison des questionnements qui le parcourent sur le rapport à la mère et sur la transmission, concepts pertinents dans la mesure où

³ Cixous, Hélène, *La Fiancée juive, De la tentation*, Paris, Des femmes, coll. « Antoinette Fouque », 1995.

⁴ Kateb, Yacine, *Loin de Nedjma* in *L'Oeuvre en fragments*, Arles, Actes sud, coll. « Sindbad », 1986, p. 63.

nous nous intéresserons à la mémoire. Le choix de ce corpus ne nous empêchera pas cependant de faire référence à d'autres textes de nos auteurs, en particulier à des textes plus théoriques tels que *Parce que c'est une femme* de Kateb ou encore *La Venue à l'écriture* ou *La Jeune Née* d'Hélène Cixous.

Pour parvenir à des réflexions pertinentes sur le féminin dans ses différents rapports à l'écriture, il faudra s'intéresser aux relations entre féminin et masculin, dans le sens de la connaissance du féminin par l'homme, et à la découverte du féminin par lui-même, qui passe sans doute par la connaissance de sa féminité, de la femme sauvage présente en chaque femme, et peut-être surtout par la reconnaissance individuelle et collective du féminin, de la femme. C'est pourquoi il nous faudra dans un premier temps nous pencher sur le féminin et sur les questions qu'il pose, généralement et plus particulièrement pour Hélène Cixous et Kateb Yacine individuellement. Et pour cela nous tenterons de définir diverses notions telles que femme, féminité, féminin, mais aussi mythe de la femme sauvage. Qu'impliquent ces entités dans la ou les sociétés auxquelles nous sommes confrontée ? Mais il s'agira aussi de définir en quoi les notions de féminin et d'écriture sont indissociablement liées dans les œuvres et la vie des deux écrivains. En effet, le féminin se trouve à l'origine de l'écriture à la fois pour Kateb et pour Cixous, mais ce sont des relations différentes qu'ils entretiennent avec ce féminin.

Il sera par la suite essentiel de se pencher sur les questions de l'écriture. En quoi est-il différent de s'écrire soi ou d'écrire l'autre ? Peut-il y avoir rapprochement avec cet inconnu qu'est l'autre à travers l'acte d'écrire ? Y a-t-il une « écriture femme » spécifique ? Après avoir tenté de le démontrer – si elle existe, elle a trait au rêve, à la culpabilité, mais se développe également dans un rapport primordial au corps – nous nous interrogerons sur la possibilité pour l'écrivain homme de se rapprocher, voire de conquérir, cette écriture dite féminine. Kateb ne donne-t-il pas au fond autant de place que Cixous à la femme et au féminin, en confiant à Nedjma, sa Femme sauvage, la parole et, à terme, la responsabilité politique ? Mais cela va sans doute bien au-delà d'un octroi de la parole par l'auteur, et nous nous attacherons à le prouver à travers l'étude de l'évolution de la parole du personnage féminin dans l'écriture de Kateb, et plus particulièrement entre les différents genres littéraires, puisque la femme écrite semble elle-même s'emparer de la parole, et par delà celle-ci, du poème amoureux et de l'écriture dans son ensemble...

Mais au fond, le propre du féminin n'est-il pas d'être garant de la mémoire ? Nous verrons que c'est par la parole, la possibilité de dire, mais aussi celle de raconter des histoires, de transmettre la mémoire de l'Histoire, que les femmes parviennent à accéder à leur vraie nature, à la Femme Sauvage présente en elles⁵. En quoi est-ce le cas pour les deux « femmes sauvages » auxquelles nous sommes confrontée ? Beaucoup de choses de l'ordre de la mémoire, d'une mémoire collective féminine de l'Histoire, se jouent chez Cixous comme chez Kateb : dans *Osnabrück*, la mère est chargée de transmettre l'histoire familiale, et par là l'histoire juive, l'histoire des camps... Chez Kateb, les mères disent, par la folie, l'impossibilité de dire l'Histoire de leur pays, de leurs enfants, cette Histoire trop incompréhensible, trop cruelle. Nedjma parviendra-t-elle, en devenant la Femme sauvage, à accéder à cette histoire collective, ou à inventer une nouvelle façon de dire, et par là d'interagir, sur l'Histoire, sur le politique, et, par delà la mort, à transmettre, comme Keltoum l'a fait, la mémoire féminine ? Et peut-on voir aussi chez Cixous, au-delà d'une simple réflexion « féminine » ou « féministe », une dimension politique du féminin ? De l'écriture ? De l'écriture au féminin ?

« La littérature féminine de notre temps a d'abord revendiqué pour la femme le droit d'être un homme. Elle commence à revendiquer le droit d'être une femme. »⁶

A partir de là, pourquoi n'y aurait-il pas un désir, voire une nécessité, pour l'écrivain homme de se revendiquer d'une écriture «féminine » ? Cette éventualité acceptée, nous verrons que la transmission du féminin par la mémoire qu'est l'écriture va bien au-delà des thèmes et des personnages. En effet, c'est chez nos deux auteurs la création d'un ensemble littéraire perméable, au sein duquel les frontières s'abolissent, qui permet de donner à l'écriture toute sa dimension réellement féminine.

⁵ Pour cela je me réfère à l'étude de Clarissa Pinkola Estés sur les histoires qui mettent en scène le mythe de la femme sauvage : *Femmes qui courent avec les loups, Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Editions Grasset et Fasquelle (trad. fr.), « Le Livre de poche », 1996 (éd. or. Clarissa Pinkola Estés, Ph. D, 1992, 1995.).

⁶ Kanters, Robert, *Trois femmes*, in *Le Figaro littéraire*, Paris, 15 décembre 1966, p. 5.

Chapitre 1 : Le féminin en question

Les véritables interrogations sur le féminin sont très récentes. Pendant des siècles, seul l'homme pense, et il ne s'intéresse pas à la femme en tant qu'unité, en tant qu'être humain à la fois semblable et différent de lui-même. C'est ce que nous explique Geneviève Fraisse, dans une vision sociologique de la question :

« Dans l'histoire de la pensée, il est aisé de repérer comment les femmes sont utilisées : par exemple, le débat sur l' « âme des femmes » à l'âge classique servait à régler une querelle théologique (celle du socinianisme au XVIIe siècle) totalement distincte de l'histoire des sexes. Contrairement au débat sur l'âme des bêtes, la question de l'âme des femmes était purement rhétorique. De même, l'usage subtil du féminin, depuis le philosophe Emmanuel Lévinas, pour déconstruire la métaphysique, est une pratique où la femme réelle est absente, et la qualité du féminin un lieu de critique où s'établit un dédoublement : le féminin est là pour lui-même et pour autre chose ; il sert d'argument philosophique.

[...] Elles étaient un signe, pourrait dire Claude Lévi-Strauss. Non une valeur, mais un signe, précisément comme un signe est le lieu d'un échange de sens. »⁷

C'est pourquoi nous nous intéresserons dans un premier temps à la femme et aux différentes acceptions des termes qui l'entourent. Et, dans le cadre du sujet et des auteurs qui nous occupent, il sera question du féminin dans ses relations à l'écrit. Dans quelles circonstances apparaît-il au sein de l'objet-livre ? Pourquoi le mythe revêt-il une telle importance en ce qui concerne les textes de Kateb et de Cixous ? En ce qui concerne ce premier, masculin et féminin seront confrontés : si les premiers personnages masculins de son œuvre sont incontestablement habités par le désir d'une femme sublimée qu'est Nedjma, l'écriture vient à bout, pour le poète, du mythe trop envahissant et elle prend corps et âme pour le féminin dans son individualité. Chez l'un et l'autre de nos auteurs, l'écriture naît du féminin – volonté de le connaître, traumatisme – mais lui donne naissance dans son aboutissement...

⁷ Fraisse, Geneviève, *A côté du genre* in Nadia Tazi (dir.), *Masculin-féminin*, Paris, La Découverte, « Les Mots du monde », 2004.

1. 1. Dualité ou unicité ? Le féminin : cet autre qui me ressemble

Dans quelle mesure masculin et féminin se connaissent-ils, jusqu'à quel point cohabitent-ils dans la vie « réelle » et dans les mots ? En quoi semble-il naturel pour nos deux auteurs qu'ils soient côte à côte et partie prenante de l'acte d'écrire, dans leurs liens comme dans leurs conflits ? Les deux « sexes » sont-ils présents en chacun de nous ? Dans la mesure où l'on présuppose que Kateb participe, avec sa Femme sauvage, d'un mouvement d'écriture « au » féminin, comment peut-il avoir accès à ce féminin ? Nous verrons que nombreux théoriciens placent l'individu, du point de vue psychologique, dans une situation de bisexualité latente, et que Kateb a facilement, dans ses textes, recours à la palette des diverses sensibilités féminines. De là naît son « double » féminin, la Femme sauvage.

1. Du féminin, de la femme, de la féminité

Le féminin et la féminité sont des notions assez floues, tant du point de vue psychanalytique que du point de vue littéraire. Alberto Eiguer, dans *L'Eveil de la conscience féminine*, fait appel à d'autres travaux pour les définir :

« Jean et Monique Cournut ont distingué le féminin de la féminité : le premier est une qualité psychologique présente aussi bien chez la femme que chez l'homme, il est interne ; la seconde est la forme que prend chez la femme ce féminin ; ces expressions sont donc secondes, celles qui se donnent à voir au monde, sans toutefois tout montrer, mais assez pour suggérer à l'homme que chez la femme il y a un féminin à prendre dont il peut jouir. Par moments défensive, la féminité s'érige alors en porte-étendard. »⁸

La féminité serait donc purement féminine et inaccessible à l'homme en tant que sentiment, que ressenti, mais l'homme pourrait en revanche disposer du féminin, le vivre. C'est sur ce présupposé que nous nous baserons pour pouvoir nous interroger sur une éventuelle « écriture au féminin » chez un écrivain homme, en l'occurrence Kateb Yacine. Mais il s'agira de déterminer si la présence de ce féminin en l'homme du point de vue psychanalytique donne nécessairement accès au féminin dans la littérature masculine.

⁸ Eiguer, Alberto, *L'Eveil de la conscience féminine*, Paris, Bayard, 2002, p. 21.

Quant à la notion de femme, elle est mouvante, selon les époques, les milieux sociaux... C'est ce que met en valeur Hélène Cixous à travers ses interrogations sur ce qu'est une femme, notamment dans *Souffles* :

« « Est-ce que c'est une femme ? » Question qui ne sait plus où se poser. (Cet être je dois la décrire) – Est plus qu'une femme. N'est pas une non-femme – Dans la nuit des temps je me fous qu'elle fut Electre, fille, bonne, garde fille de mèrepute, dite de sexe féminin ? »⁹

Mais la figure est rarement définie, et pourtant, comme le dit Simone de Beauvoir, il est indispensable de le faire :

« Si sa fonction de femelle ne suffit pas à définir la femme, si nous refusons aussi de l'expliquer par « l'éternel féminin » et si cependant nous admettons que, fût-ce à titre provisoire, il y a des femmes sur terre, nous avons donc à nous poser la question : qu'est-ce qu'une femme ? »¹⁰

Si, comme le dit Alberto Eguier, on perçoit traditionnellement la femme

« comme madone des intérieurs, princesse des cuisines et des salles de bains, artiste des torchons et des cuillers, lève-tôt et couche-tard, mémoire vivante des rendez-vous de la famille, toujours disponible pour le devoir-conjugal, éternellement souriante... »¹¹

ça ne correspond pas à la vision que chaque femme a d'elle-même. Il s'agit pour chacune des femmes de jongler avec les mythes et de ne se référer qu'à sa propre perception pour se définir en tant que femme :

« Le discours sur ce qu'est une femme se présente comme une évidence, il est étayé par des arguments, des histoires, des légendes. A partir de là, elle doit à la fois s'approprier ce discours et façonner son propre point de vue. Une remise en question du discours mythique n'est pas exclue, elle est même nécessaire. Car la conscience se façonne dans la révolte. Mais comment défendre son estime de soi et imposer un caractère contre les conventions ? »¹²

Cette question se trouve perpétuellement au cœur de l'écriture d'Hélène Cixous. Pour elle, il s'agit à la fois de s'imposer dans son féminin, dans sa fierté d'être femme singulière, et comme écrivain. A travers l'écriture, elle se place en porte-à-faux par rapport aux conventions sociales et aux conventions textuelles et littéraires.

⁹ Cixous, Hélène, *Souffles*, Paris, éd. Des Femmes, 1975, p. 38.

¹⁰ Beauvoir, Simone (de), *Le Deuxième Sexe I*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1976 (éd. or. 1949), pp. 16-17.

¹¹ Eguier Alberto, *op. Cit.*, p. 22.

¹² *Ibid.*

Quant à Monique Canto-Sperber, elle montre que l'identité féminine ne se forme pas uniquement dans la reconnaissance d'une unité féminine : il est aussi question de séparer en la femme l'être humain de l'être féminin :

« Qu'une femme soit de sexe féminin ne dit rien sur la perception qu'elle aura d'elle-même comme femme. [...] Le rapport à soi d'une femme n'est jamais une identification sans reste au féminin ; elle consiste plutôt en une forme d'identité par couches [...], à la fois cet être humain particulier que je suis et la femme que je suis. »¹³

Outre les précisions qu'elle nous donne sur la définition de la femme, cette phrase nous conforte dans une volonté de ne pas évoluer dans une critique systématique de la différence des sexes. Si une femme est femme, il ne faut pas oublier qu'elle est d'abord être humain, et c'est en premier lieu en tant qu'auteur qu'elle doit, selon nous, être abordée. C'est pourquoi nous nous sommes proposée de nous intéresser au féminin dans l'écriture, et ce à la fois dans des écrits d'homme et de femme.

1. 2. Les rapports masculins-féminins dans l'écriture : se fonder dans l'autre pour mieux le connaître

Si l'on a écriture du féminin, on se retrouve de ce fait aussi dans une recherche de l'autre, du masculin pour l'auteur féminin qu'est Hélène Cixous : il s'agit surtout chez elle de la séparation, particulièrement celle vécue avec le frère, lorsqu'ils étaient enfants, notamment autour de l'épisode du vélo relaté dans *Les Rêveries de la femme sauvage* :

« Le frère vit le choix maternel d'un vélo de femme pour fêter ses treize ans comme une castration d'autant plus douloureuse qu'involontaire : « Toute ma vie je soulignerai le pire ; maman n'a même pas voulu me castrer. Toute sa vie elle n'a même pas perçu l'homme, ni le fils, ni la femme, ni la mère » (37). Pour le frère, c'est paradoxalement le refus ou l'incapacité maternels de reconnaître sa différence (sexuelle) qui le différencie violemment de sa sœur en le définissant, au moment décisif de la puberté, comme un (homme) châtré. »¹⁴

On se trouve face à une incompréhension, une barrière qui paraît infranchissable sans le recours à l'écriture.

¹³ Canto-Sperber, Monique, citée par Eigner, Alberto in *L'Éveil de la conscience féminine*, Paris, Bayard, 2002, p. 27.

¹⁴ Mairéad, Hanrahan, *Les Rêveries de la femme sauvage ou le temps de l'hospitalité* in *Expressions maghrébines*, Vol. 2, n°2, hiver 2003, p. 60.

Au delà de cette frontière que l'auteur se doit de dépasser, il semble qu'il y ait une perpétuelle quête de l'Autre, autrement dit de l'autre sexe, souvent à travers l'être aimé, dans les textes littéraires. Si nos deux auteurs n'utilisent pas les mêmes armes pour parvenir à cette compréhension du sexe « opposé », l'intention nous paraît assez universelle. Kateb aura recours à des mythes et à l'image de la femme sublimée – on le note surtout dans les poèmes – alors que Cixous se situe davantage dans la recherche de soi-même pour trouver l'homme. Cependant, dans un de ces premiers textes de fiction, *Souffles*, elle se met en position masculine, ou plutôt dans une posture presque hermaphrodite. Son intention est de faire fusionner l'homme et la femme, leurs deux corps se rejoignant, mais chacun gardant ses caractéristiques propres. Cette union se fait surtout dans la description de l'acte sexuel, de la naissance et d'un voyage de la femme à travers le corps de l'homme. Le narrateur n'a pas réellement de sexe puisque pronoms féminin et masculin sont utilisés, indifféremment semble-t-il en première lecture.

« L'un dans l'autre, je vis ensemble ces deux temps, à l'aide de ce corps changeant en toi, et d'une âme à plusieurs vues. L'un à l'autre se marient se donnent l'un à l'autre naissance, l'un sens-né de l'autre. Il retourne l'un lutte contre l'autre.

Voici l'énigme : le dehors est l'intérieur. »¹⁵

Pour Kateb, le lien entre féminin et masculin se fait au sein même du personnage de la Femme sauvage. On perçoit en elle toute l'ambiguïté des rapports entre les sexes, les liens entre masculin et féminin, mais aussi entre les deux facettes de sa féminité, mère et combattante :

« Enfin elle rendait gorge, baleine conspiratrice, pleine de monstres attendris, et ne cessant de contenir, au guet-apens de ces [sic] entrailles, ces immenses réserves de patience populaire affolée, de vieille inconscience mugissante et contrariée, plèbe turbulente enfin réconciliée, avec son sabre de bois, ses ruses d'enfant, ses amulettes, buvant le thé par litres, le café à crédit, la bière par caisses, l'anisette sans eau, de bordel en mosquée, à bout de sacrifices, terre en gésine, à feu et à sang, femme sauvage, nombril du monde et ventre maternel dont dépendait la délivrance. »¹⁶

Le personnage de la Femme sauvage, du point de vue poétique, se crée par le recours à la masculinité présente dans le poète et à la féminité qu'il admire et qu'il recherche

¹⁵ Cixous, Hélène, *Souffles*, Paris, éd. Des Femmes, 1975, p. 37.

¹⁶ Kateb, Yacine, *5^e fragment inédit*, in *L'Oeuvre en fragments*, Arles, Actes sud, « Sindbad », 1986, p. 254.

constamment. La figure, en regard des femmes traditionnelles maghrébines, se forge comme une nouvelle femme, absolue dans son féminin, Amazone guerrière plus forte et plus combattive que les hommes. On pourrait dire qu'à travers elle se crée dans le poème amoureux un lien entre les deux sexes, même si le personnage demeure plus proche de l'ambivalence que de la véritable bisexualité.

Cixous, quant à elle, revendique une bisexualité, laquelle est présente davantage chez les femmes que chez les hommes, dans la mesure selon elle où ces derniers sont effrayés par la part de féminin qu'ils peuvent trouver en eux. Mais cette bisexualité nouvelle n'est pas l'hermaphrodisme, elle est plus une acceptation pour les femmes des deux sexes présents en elle. Elle l'explique dans *La Jeune née* :

« A cette bisexualité fusionnelle, effaçante, qui veut conjurer la castration, j'oppose *l'autre bisexualité*, celle dont chaque sujet non enfermé dans le faux théâtre de la représentation phallogcentrique, institue son univers érotique. Bisexualité, c'est-à-dire repérage en soi, individuellement, de la présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes, non exclusion de la différence ni d'un sexe, et à partir de cette « permission » que l'on se donne, multiplication des effets d'inscription du désir, sur toutes les parties de mon corps et de l'autre corps.

Or, cette bisexualité en transes, qui n'annule pas les différences, mais les anime, les poursuit, les ajoute, il se trouve qu'à présent, pour des raisons historico-culturelles, c'est la femme qui s'y ouvre et en bénéficie : d'une certaine façon « *la femme est bisexuelle* ». »¹⁷

Cela signifie-t-il que la femme moderne intègre le masculin en elle ? Laura Cremonese note que pour de nombreux auteurs de la période féministe, et même pour des femmes, il n'y a pas réellement d'écriture féminine ou d'écriture masculine, puisque la bisexualité de chaque auteur entre pour beaucoup dans son écriture. Ainsi, elle cite Julia Kristeva et elle explique sa position :

« tout sujet parlant porte en lui une bi-sexualité qui est précisément la possibilité d'explorer toutes les ressources de la signification, aussi bien ce qui pose un sens que ce qui le multiplie, le pulvérise, le rénove.¹⁸

Pour Kristeva il est possible de retracer dans l'écriture une position « phallique » qui peut caractériser les femmes aussi bien que les hommes et qui s'identifie au désir du sujet parlant de maîtriser son dire, de conserver le sens du discours. Au contraire, une attitude « féminine » est celle qui met en discussion

¹⁷ Cixous, Hélène, Clément, Catherine, *La Jeune Née*, Paris, U. G. E., 10/18, 1975, pp. 155-156.

¹⁸ Kristeva, Julia, *Luttes de femmes*, in *Tel Quel*, n°58, Paris, 1974, p. 99.

cette maîtrise à travers la rupture du langage, l'éclatement des signifiants, la « jouissance » des mots. Or, ce type d'écriture, au cours du XXe siècle, a été pratiqué, selon Kristeva, surtout par les hommes : Mallarmé, Lautréamont, Joyce, Artaud, alors que les femmes tendent à se marginaliser de toute production littéraire d'avant-garde comme si cela ne les concernait pas. Elle fait donc une distinction entre la condition biologique et le caractère « féminin » ou « masculin » de l'écriture et estime que les grandes œuvres littéraires opèrent toutes une traversée des sexes en faveur de la bisexualité. »¹⁹

Mais est-il pour autant pertinent de placer sur le même niveau l'œuvre d'un auteur féminin et d'un auteur masculin ? En effet, dans le cadre d'un questionnement littéraire sur la femme et sur le féminin, la démarche est différente pour l'un et l'autre sexe. Ainsi, on peut supposer que l'homme s'interroge davantage sur ce qu'est une femme, alors que la femme tente d'expliquer le féminin dans son ressenti, comme vu de l'intérieur :

« Cependant nous connaissons plus intimement que les hommes le monde féminin parce que nous y avons nos racines ; nous saisissons plus immédiatement ce que signifie pour un être humain le fait d'être féminin ; et nous nous soucions davantage de le savoir. »²⁰

Pour répondre à de telles objections éventuelles, nous pourrions affirmer que ni Cixous, ni Kateb n'ont prétendu écrire sur la condition féminine. Si la première s'est longuement interrogée, dans des œuvres théoriques, sur le rapport féminin-écriture, les réflexions sur les œuvres « fictionnelles » de l'un comme de l'autre ne sont que l'œuvre de chercheurs. Il s'agira plus simplement pour nous de réfléchir sur l'écriture dans son rapport au féminin, sans qu'il soit question d'aucun jugement de valeur ou sans que les écritures de nos deux auteurs soient nécessairement comparables ou assimilables...

1. 3 – Le féminin ou la multiplicité des féminités

Dans un premier temps, un temps de pure description poétique et contemplative pourrait-on dire, l'écrivain homme qu'est Kateb perçoit une partie du mystère du féminin en s'intéressant à la diversité des figures féminines, à la

¹⁹ Cremonese, Laura, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Didier Erudition (pour l'éd. fr.), 1997, p. 21.

²⁰ Beauvoir, Simone (de), *op. cit.*, p. 32.

multiplicité des féminités. Il est symptomatique que les diverses féminités qu'il parvient à saisir autour de lui soient toutes réunies en une seule et même femme dans son univers littéraire : Nedjma. Qu'elle change de nom et d'apparence ne modifie pas l'unité du personnage. Il semble que Kateb, avant de laisser son personnage de Nedjma devenue Femme sauvage s'emparer de l'écriture, soit parvenu à lui donner toute sa dimension de femme, fantasmée certes, mais libre.

« amante disputée, puis musicienne consolatrice, elle fut coiffée au terme de son sillage du casque intimidant de la déesse guerrière, elle qui fut, tout d'abord, la femme voilée de la terrasse, puis l'inconnue de la clinique, puis la libertine ramenée au Nadhor, puis la fausse barmaid du ghetto, puis la pâle amnésique de l'île des lotophages, puis la belle Africaine mise aux enchères à coup de revolver dans un rapide et turbulent et diabolique palabre négro-algéro-corse, puis la muse du fondouk, avant d'être la veuve de la rue des Vandales, et enfin la femme sauvage trimbalant son fils unique et le regardant jouer du couteau ; sa noirceur native avait réapparu [...] noire, muette, poudreuse, la lèvre blême, la paupière enflée, l'œil à peine entrouvert et le regard fixe sous l'épaisse flamme fauve rejetée sur le dos, le pantalon retroussé à la cheville, le colt sous le sein »²¹.

On décèle bien ici les différentes étapes de la construction du féminin à travers l'écriture. Et si l'on ne perçoit pas toujours – peut-être jamais – le personnage dans sa « totalité » féminine, c'est sans doute pour mieux montrer qu'elle est femme, et que dans son féminin elle demeure nécessairement mystère :

« Etant donné que Nedjma [...] est toujours dérobée, fuyante, entrevue à travers les récits ou les rêves de ses amants, chacun d'eux ne saisit d'elle qu'un aspect, et c'est en rassemblant leurs confidences [...] que, pour le lecteur, s'élabore une figure qui, toutefois, reste jusqu'au bout une énigme. »²²

A travers le personnage de Nedjma, puis celui de la Femme sauvage, Kateb montre la multiplicité des féminités, des figures féminines. Il montre aussi sans doute que c'est là que se trouve l'enjeu même de la connaissance du féminin : le féminin, c'est la multiplicité, le poète l'a bien compris. Mais, contrairement à ce que laisse supposer Jacqueline Arnaud, il ne s'agit peut-être pas pour le lecteur de percevoir quelle est la véritable facette du personnage... Nous apercevons dans l'intention de l'auteur quelque chose de beaucoup plus profond : laisser flotter l'image symbolique

²¹ Kateb, Yacine, *La Femme sauvage/1* in *L'œuvre en fragments*, Arles, Actes Sud, « Sindbad », 1986, pp. 166-167.

²² Arnaud, Jacqueline, *La Littérature maghrébine de langue française. Tome 2 : Le Cas de Kateb Yacine*, Paris, Publisud, « Espaces méditerranéens, 1986, p. 315.

afin qu'elle devienne réelle, avec une identité propre, et par là même nécessairement incomprise dans la mesure où elle ne se dit pas : elle se laisse dire...

Et c'est à travers le recours au mythe que Kateb parviendra à faire vivre son héroïne. Il la met en scène, sublimée, dévorante, fantasmée, pour mieux la laisser s'extraire de la mythification et s'emparer du poème amoureux, comme nous le verrons plus loin.

2. Le mythe de la Femme Sauvage ou la recherche du féminin

On connaît l'importance des mythes du point de vue social et littéraire, qu'il s'agisse du mythe de l'Age d'or ou des grands mythes grecs. Elle nous a d'ailleurs été expliquée aussi bien par Dumézil que par Mircea Eliade :

« le mythe est considéré comme une histoire sacrée, et donc comme une « histoire vraie », parce qu'il se réfère toujours à des *réalités*. »²³

Or, c'est peut-être dans la recherche de la connaissance de la différence des sexes que le recours à des mythes ancestraux est le plus fructueux dans les sociétés occidentales modernes. Pour l'homme, les questionnements sur cet Autre qu'est la femme sont perpétuels. Il semble que la femme se ressente comme un homme au sens générique, donc qu'elle soit capable de comprendre l'être masculin alors que l'homme ne voit en la femme que des différences par rapport à lui-même. Les fantasmes masculins s'inscrivent ainsi dans la plupart des sociétés dans le contexte du mythe d'un Eternel féminin. Simone de Beauvoir explique l'importance des mythes dans l'imaginaire sexuel et amoureux masculin par la recherche dans la femme, pour l'homme, de ce qui lui manque, ce manque correspondant selon elle à la Nature, présente chez la femme et non chez l'homme:

« Il aspire contradictoirement à la vie et au repos, à l'existence et à l'être ; il sait bien que « l'inquiétude de l'esprit » est la rançon de son développement, que sa distance à l'objet est la rançon de sa présence à soi ; mais il rêve de quiétude dans l'inquiétude et d'une plénitude opaque qu'habiterait cependant la conscience. Ce rêve incarné, c'est justement la femme ; elle est l'intermédiaire souhaité entre la nature étrangère à l'homme et le semblable qui lui est trop identique. Elle ne lui oppose ni le silence ennemi de la nature, ni la dure exigence d'une reconnaissance réciproque ; par un privilège unique elle est une conscience et cependant il semble possible de la posséder dans sa chair. Grâce à elle, il y a un moyen d'échapper à l'implacable dialectique du maître et de l'esclave qui a sa source dans la réciprocité des libertés. »²⁴

²³ Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1963, p. 17.

²⁴ Beauvoir, Simone (de), *op. cit.*, p. 241.

2. 1. Le ravin

Dans le contexte historique et géographique des textes de notre corpus, le mythe de la Femme Sauvage s'inscrit par rapport au ravin de la Femme Sauvage, lieu situé près d'Alger, celui-là même où Kateb met en scène le retrait social de Nedjma devenue la Femme sauvage, au début des *Ancêtres redoublent de férocité*. Il s'agit d'un ravin hanté, dont la légende dit qu'une femme, vivant dans ce ravin,

« dans une grotte, aurait attiré les hommes pour les faire mourir, un peu comme dans la légende rhénane de la Lorelei. »²⁵

C'est tout un univers qui se crée à partir du mot, du lieu mythique. S'éloignant progressivement du concept originel, chez Kateb, le ravin devient l'espace imaginaire de la Femme sauvage, celui qu'elle continuera à occuper en dépit de son éloignement du ravin proprement dit, éloignement causé par la nécessité de la guerre.

Pour ce qui est de la symbolique du ravin chez Cixous, nous pourrions dire qu'il est assimilé, pour la petite fille qui deviendra la narratrice, à tout le pays, à cette Algérie à laquelle elle n'a pas accès. Le ravin de la Femme Sauvage devient, à l'image de ce qui dépasse les frontières du Clos-Salembier, un lieu proche mais inconnu parce qu'interdit. Dans *Osnabrück*, la narratrice se raconte, petite fille, essayant de dépasser les frontières physiques qui la séparent du pays qu'elle aime, comme de sa mère, par ses larmes :

« Je remplissais les trous, les ravins, les rues cassées, je rappelais ma mère, je pleurais, j'inondais, je faisais la mer. »²⁶

A la personnification du ravin on pourra associer la figure maternelle et inaccessible, sans doute un peu « sauvage » elle aussi, de la nourrice Aïcha.

Cependant, chez Hélène Cixous, la symbolique du ravin est plus large : elle semble correspondre à un lieu intime spécifiquement féminin, mythique mais secret, qui lui permet donc de s'évader des fantasmes masculins et de créer ses propres mythes. On le voit notamment à travers l'interprétation qu'elle fait de la figure d'Electre, dans *Souffles*.

« Pour Electre, « mettre les voiles », fut toujours l'expression du désir, sa forme même et sa limite. A dire « je mets les voiles » toute petite elle se sentait tomber en tournoyant, dans un ravin intime, enivrant parce que vide. Tombant avec une gravité souriante, elle s'éprouve enfin folle légère, débarrassée de ses

²⁵ Arnaud, Jacqueline, *op. cit.*, p. 166.

²⁶ Cixous, Hélène, *Osnabrück*, Paris, Des Femmes, « Antoinette Fouque », 1999, p. 70.

histoires, fêtu sauvé des lois, et prenant son temps, met les voiles, sûre d'être hors de portée, soulagée de s'être enlevée. »²⁷

De plus, on s'interroge naturellement sur une autre signification possible du ravin : ne peut-il correspondre, pour l'un et l'autre, au sexe de la femme, dans le sens où il est à la fois attirant et effrayant ?

2. 2 – La Femme sauvage

Mais, au-delà du ravin qui nous préoccupe, le mythe de la femme sauvage, comme nous le montre Clarissa Pinkola Estés, correspond à un mythe universel et très ancien, qui associe la femme à l'animal, au loup en particulier, et qui fait appel à l'intuition féminine, à l'instinct que l'on a de tout temps assimilé au féminin :

« Les loups sains et les femmes saines ont certaines caractéristiques psychiques communes : des sens aiguisés, un esprit ludique et une aptitude extrême au dévouement. Relationnels par nature, ils manifestent force, endurance et curiosité. Ils sont profondément intuitifs, très attachés à leur compagne ou compagnon, leurs petits, leur bande. Ils savent s'adapter à des conditions perpétuellement changeantes. Leur courage et leur vaillance sont remarquables. »²⁸

Pour l'homme écrivain qu'est Kateb Yacine, on peut supposer qu'il y a un fantasme de la Femme sauvage présente en toute femme, fantasme de l'ordre du sexuel sans aucun doute. Déjà avant de donner à son personnage ce qualificatif, il fait de Nedjma un mythe de la femme instinctive, amoureuse ou libérée sexuellement. Dans *Nedjma*, elle correspond à la femme sans attache, qui n'écoute que son désir. Dans les poèmes, le couple que son double le poète forme avec la jeune femme s'inscrit intrinsèquement dans une sorte d'âge d'or de l'amour, où le couple évolue dans un cadre naturel et dans un rapport au passé parfois troublant.

Il est indispensable pour la femme, toujours selon C. P. Estés, et nous pourrions ajouter en particulier pour la femme qui, pour écrire, plonge au cœur de ses pensées et de son inconscient, de rechercher la Femme Sauvage enfouie en elle, en

²⁷ Cixous, Hélène, *Souffles*, Paris, éd. Des Femmes, 1975, p. 50.

²⁸ Estés, Clarissa Pinkola, *Femmes qui courent avec les loups, Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Editions Grasset et Fasquelle (trad. fr.), « Le Livre de poche », 1996 (éd. or. Clarissa Pinkola Estés, Ph. D., 1992, 1995.), p. 16.

toute femme, afin de trouver un équilibre. Mais pourquoi faut-il la rechercher, pourquoi, si elle est nécessaire pour que femme et féminin forment une totalité univoque, n'est-elle pas plus facilement accessible ? Parce qu'elle fait peur, de même que le loup :

« les uns et les autres ont été chassés, harcelés. A tort, on les a accusés d'être dévorateurs, retors, ouvertement agressifs, on les a considérés comme étant inférieurs à leurs détracteurs. Ils ont été la cible de ceux qui veulent nettoyer l'environnement sauvage de la psyché au même titre que les territoires sauvages, et parvenir à l'extinction de l'instinctuel. Une même violence prédatrice, issue d'un même malentendu, s'exerce contre les loups et les femmes. La ressemblance est frappante. »²⁹

On note qu'Hélène Cixous entretient des liens très forts avec l'animal, en l'occurrence son chat, que le lecteur ressent, dans *L'Amour du loup*, presque comme un colocataire, un membre de la famille : la communication entre la narratrice et l'animal se rapproche de relations mère-fille. Plus encore, elle évoque le lien entre la femme et le loup, cet attachement dont parle aussi Clarissa Pinkola Estés, qui mêle attirance et peur, désir du «Même » et frayeur :

« Nous aimons le loup. Nous aimons l'amour du loup. Nous aimons la peur du loup. Nous avons peur du loup – il y a de l'amour dans notre peur. La peur est amoureuse du loup. La peur aime. Ou bien : nous avons peur de la personne aimée. L'amour nous terrorise. Ou bien la personne que nous aimons, nous l'appelons notre loup ou notre tigre, ou notre agneau dans la paille. Nous sommes pleines de dents et de tremblements. »³⁰

Ce serait restreindre la théorie du mythe de la femme sauvage que de limiter la recherche du sauvage présent en elle à la simple relation avec un animal, mais ce peut être le point de départ à des interrogations sur la présence dans l'écriture de Cixous d'une Femme sauvage.

De plus elle se reconnaît comme sauvage, elle reconnaît la sauvagerie présente en elle et en fait un atout :

« Il m'est donné dedans mon sein une formidable capacité : je peux loger les frénésies et les désordres du chaos, contenir les germes en folie du non encore décidé, assister aux tentatives des passions, laisser se démener les sauvageries tourmentées par de furieux et méconnus désirs de s'informer. »³¹

²⁹ *Ibid.*, p. 16.

³⁰ Cixous, Hélène, *L'amour du loup et autres remords*, Paris, Galilée, 2003, p. 23.

³¹ Cixous, Hélène, *Souffles*, Paris, éd. Des Femmes, 1975, p. 54.

Et elle fait du livre de son retour au pays natal, à l'enfance et à la mère – la mère biologique mais aussi la mère Algérie – le lieu de «rêveries» justement intitulées «de la femme sauvage».³²

2. 3 – Le mythe : nécessaire ou trop envahissant ?

Pour les deux auteurs qui nous occupent, le mythe est sans doute davantage une base à l'écriture qu'une condition d'existence de cette écriture. Il s'agit en fait d'utiliser les mythes universels en se les appropriant et en les transformant.

Pour les auteures de la période féministe, il est absolument nécessaire lorsque l'on est une femme de s'extraire des mythes traditionnels, dans la mesure où ils sont établis sur des croyances et des fantasmes masculins. Les mythes traditionnels contribuent à véhiculer tout un imaginaire misogyne latent dans notre société :

« Une des préoccupations principales des femmes écrivains contemporaines consiste donc à donner une image « réelle » de la femme contre les mythes, les stéréotypes, les mystifications élaborés par des siècles de littérature masculine. Cela comporte la mise en discussion de certains rôles dans lesquels la femme a toujours été célébrée par les hommes – notamment celui de la mère – et la valorisation polémique d'autres mythes féminins comme celui de l'Amazone et d'autres héroïnes »³³

Si le personnage de la femme sauvage est bel et bien la personnification d'un mythe masculin, il y a ré-appropriation par les femmes : il devient de l'ordre de l'Amazone, de la femme non féminine, non mère, libre en définitive. Et l'on remarquera que même Kateb parviendra à débarrasser son personnage de Femme sauvage, sa Nedjma, de l'image trop collante du mythe³⁴ :

« Cette sauvage [...], perle soustraite d'elle-même, par son propre refus de briller, à la contemplation avide et au pillage des rustres conquérants. »³⁵

Dans *Souffles*, une phrase de Cixous retient notre attention à ce propos :

« Comme d'un mythe cassé s'évadent des passions royalement impatientes. »³⁶

³² On notera à ce propos que le bandeau ajouté sur la couverture de la première édition du livre en donne la définition suivante : « L'Algérie elle-même, plus ravin, plus sauvage et plus femme » (Cixous Hélène, *Les Rêveries de la femme sauvage*, Paris, Galilée, 2000).

³³ Cremonese, Laura, *op. cit.*, pp. 37-38.

³⁴ Ce qu'il fera, paradoxalement, en lui octroyant justement ce nom mythique de Femme sauvage...

³⁵ Kateb, Yacine, *La femme sauvage/I in L'œuvre en fragments*, Arles, Actes Sud, « Sindbad », 1986, p. 182.

³⁶ Cixous, Hélène, *Souffles*, Paris, éd. Des Femmes, 1975, p. 3

Les mythes ôteraient aux femmes la liberté de choix, d'intention, de passion... Mais celui de la Femme sauvage qu'utilise Cixous correspond à celui de l'Amazone dont parle Cremonese, autrement dit en ce qu'il fait de la femme un animal, une guerrière ou une femme qui se suffit à elle-même. Et la Femme sauvage de Kateb, mythe démythifié, entre également dans cette catégorie :

« Sa *sauvagerie* tient à son caractère de guerrière virilisée, d'amazone des hors-la-loi »³⁷

A partir de là, nous assistons à un déplacement de l'espace du mythe. Il quitte l'imaginaire collectif pour rejoindre celui de l'auteur, celui du féminin, et entre réellement dans l'écriture afin de mieux personnaliser ce féminin qui demeure, au-delà de l'écriture, un point d'interrogation.

³⁷ Arnaud, Jacqueline, *op. cit.*, p. 454.

3. Le féminin ou l'origine de l'écriture

Si le mythe est pour nos deux auteurs un très bon «terrain» pour traiter le féminin, la femme sauvage devenant un personnage presque préexistant puisque latent dans l'inconscient collectif, il n'est peut-être qu'un prétexte pour dire ce féminin déjà présent comme moteur à l'acte d'écriture. Qu'il s'agisse de parler à cet Autre qu'est la femme pour mieux la comprendre ou de se dire en tant que femme pour mieux s'apprendre, écrire ne se fait à l'origine, pour Kateb comme pour Cixous, que dans le rapport à ce féminin, cet étranger que l'on connaît.

3. 1. Kateb Yacine : l'écriture du traumatisme adolescent

3. 1. 1. Origines de l'œuvre ?

« l'identité de genre se bâtit à partir du lien. Naît alors une dimension nouvelle : le pacte dénégatif sert à se protéger ; le mythe fait croire à une complicité unique. L'autre n'est pas uniquement un regard mais aussi un instigateur et une source d'énergie. Il alimente ses fantasmes inconscients et aide [...] à se reconnaître. Les rêves, les rêveries, les livres y contribuent également. Il ne s'agit pas là d'actes solipsistes. Même dans un texte écrit, les mots sont toujours adressés à un autre. »³⁸

Et si les mots que l'on lit semblent nous être adressés, c'est bien que l'auteur les a écrits pour cet autre dont parle Alberto Eiguer. Dans le cas de Kateb, il se trouve que l'autre à qui il s'adresse est la personne même qui donne vie aux mots : Nedjma, la Nedjma originelle, l'amante perdue du poète, est présente à la naissance même de l'écriture katébiennne, et surtout de l'écriture amoureuse et lyrique. On peut se référer à ce propos à la théorie de Charles Bonn sur l'évolution des manuscrits entre la période précédant la rencontre avec Nedjma et celle qui fait suite à la rupture, mais Taïeb Sboui l'affirme également :

« L'amour passionnel pour sa cousine Nedjma (Dans une interview publiée dans *Jeune Afrique*, 26 mars 1967, pp. 26-33, Kateb évoque cet élément autobiographique comme étant contemporain de sa première plaquette de vers : *Soliloques*, qui est de 1946. Voici la teneur de sa révélation : « Je suis amoureux

³⁸ Eiguer, Alberto, *op. Cit.*, p. 237.

de Nedjma. Nedjma est mariée, ça ne colle pas, je fous le camp après avoir imprimé ma première plaquette de vers...») et sa rupture, somme toute mal consommée (cf. « j'ai beau jeter ton cœur il me revient décomposé»), informe la quasi-totalité des passages lyriques du *Cadavre encerclé* et des *Ancêtres redoublent de férocité*». ³⁹

Mais Kateb explique aussi, dans un entretien avec El Hassar Benali publié dans *Parce que c'est une femme*, que *Nedjma* est né de la constatation que le monde des femmes lui était inconnu, ce à quoi on pouvait remédier par un retour à l'histoire :

« Avec *Nedjma*, quand j'ai voulu camper le personnage, je me suis rendu compte à quel point nous ignorons pratiquement tout de nos femmes, de nos propres sœurs. Et avec la mère, la rupture a lieu dès l'enfance. Ce monde des femmes reste une grande inconnue et il est temps de le mettre en lumière. Evidemment, la première chose est l'histoire. Elle, l'histoire, remonte au passé. Elle éclaire déjà une grande partie du vécu, on arrive à l'actualité à travers elle, et là, on peut y voir un peu plus clair. » ⁴⁰

L'écriture devient un lieu, celui du féminin, mais aussi celui de l'histoire, et Kateb, par l'écriture, montre que le monde des femmes donne à mieux connaître l'histoire, comme nous le verrons plus loin.

Et l'écriture naît également chez Kateb d'un autre traumatisme lié au féminin, celui qui apparaît après les événements du 8 mai 1945 et son emprisonnement. C'est en effet à partir de ce moment que sa mère, celle qui lui a transmis le goût du théâtre et des mots, perd la raison. Elle ne sera plus jamais la même et tentera de se jeter du haut du pont de Constantine. Au sein de l'écriture, l'on assistera désormais à une recherche perpétuelle de la parole maternelle, à travers les figures de mères folles. Dans le théâtre notamment, les mères auront la parole mais on ne les écoutera pas, dans la mesure où elles sont folles et femmes. Il met l'accent sur la douleur des femmes qui subissent l'enfermement ou la mort de leurs maris, amants, frères ou fils. Il tentera de dire le féminin sous toutes ses formes, dans ce qu'il rassemble et divise les femmes.

³⁹ Sbouai, Taïeb, *La Femme sauvage de Kateb Yacine*, Paris, L'Arcantère, 1985, p. 52.

⁴⁰ Kateb, Yacine, *Parce que c'est une femme*, Paris, Ed. Des femmes, Antoinette Fouque, 2004, p. 38.

3. 1. 2. Œuvre de l'origine ?

Le titre de *Nedjma ou le poème ou le couteau*, l'un des premiers poèmes de Kateb, qu'il considérait lui-même comme «la matrice de son œuvre», place trois termes en vis-à-vis de trois relations, ces trois termes constituant les trois topoï, les lieux de signification de ce poème. Nous pouvons tout d'abord remarquer qu'y sont présentes trois langues : Nedjma est un prénom arabe, qui signifie «étoile», poème et couteau appartiennent au vocabulaire français. Quant à «ou», bien qu'il fasse partie de la langue française, il peut également avoir une signification berbère : il signale l'appartenance, généralement ou en terme d'appartenance à l'histoire... La réunion de ces trois langues résume parfaitement la situation des personnages de l'œuvre de Kateb Yacine en général, et de Nedjma en particulier. De plus, le titre du poème contenant à la fois un personnage, un objet et une forme poétique, on pourrait en faire un roman. Il est à lui seul une explicitation de la future œuvre poétique. Quant au couteau, c'est un symbole métonymique du personnage de Nedjma. De plus, le sang dont il est question dans le poème peut être vu comme celui de la jeune femme, puisqu'elle est le lieu du conflit.

Dans le poème, une mise en abyme permet à l'écriture de trouver sa place, ses lieux, au sein du texte, en lien avec l'histoire ou le féminin. Le poète évoque :

« ce poème d'Arabie Nedjma qu'il fallait conserver »⁴¹.

L'Arabie devient le lieu de provenance de l'acte d'écriture. Mais il est également question du moment présent : celui-ci représente la célébration d'un moment qui serait l'Eden. Ici, Nedjma est l'observatrice, l'œil de la malédiction. Elle donne au poète les raisons de la fuir, ce qu'il a, objectivement, déjà fait. Mais elle est aussi le lieu obscur du désir et de la création. C'est en ce sens qu'il paraît être encore auprès d'elle. L'écriture, c'est le silence : elle se fait au moment du sommeil de Nedjma. Celle-ci a réveillé tous les désirs d'accomplissement du poète.

En nous intéressant à Hélène Cixous et à son essai *Entre l'écriture*, nous nous rendons bien compte à quel point l'appartenance à un lieu est importante dans l'acte d'écrire. Toute la légitimité du poète se rattache à cela, et sans doute davantage encore pour une femme :

⁴¹ Kateb, Yacine, *Nedjma ou le poème ou le couteau* in *L'œuvre en fragments*, Arles, Actes Sud, « Sindbad », 1986, p. 70.

« Toutes les raisons pour lesquelles je croyais n'avoir pas le droit d'écrire, les bonnes, les moins bonnes, les vraies fausses : - je n'ai pas de lieu d'où écrire. Aucun lieu légitime, ni terre, ni patrie, ni histoire à moi. »⁴²

3. 1. 3. Recherche d'origines ?

Mais quelle est cette quête du féminin ? Pourquoi l'amour change-t-il l'écrivain Kateb ? Vers quoi son écriture tend-elle à partir de la rencontre avec Nedjma ? Selon Jacqueline Cosnier, dont les idées nous sont rapportées par A. Eiguier, la rencontre avec la femme est :

« un moteur de la fécondité de la recherche et de la curiosité intellectuelle : l'exploration de ce qui est invisible, comme l'intérieur du corps féminin. »⁴³.

Et, à partir de là, pourquoi ne pas tenter de dire le féminin de l'intérieur, comme on essaiera de le démontrer en ce qui concerne l'écriture de Kateb. L'utilisation du mythe de la Femme sauvage correspond certes à un fantasme, mais aussi à une recherche du féminin par l'écriture. Alberto Eiguier, lorsqu'il pose les bases de son livre sur la conscience féminine, prévient les reproches qui pourraient lui être faits dans la mesure où il n'est pas lui-même une femme. Mais il explique que, en tant qu'énigme, le féminin lui est encore plus attirant :

« Quelque chose me restera toujours inconnu de la femme, ce même univers qui configure son énigme essentielle »⁴⁴

C'est sans aucun doute ce mystère qui fait que l'homme écrivain est autant attiré par la femme, mystère dont il perçoit une partie grâce à son inconscient qui « abrite », dit-il, « un être double bisexuel »⁴⁵. Si Nedjma est, comme le dit Charles Bonn dans son étude sur le roman éponyme, « une signification à remplir »⁴⁶, c'est sans doute aussi la signification du féminin qui est « à remplir », par le travail de l'écriture, au sein même de l'écriture.

On trouve chez Eiguier l'idée que l'homme peut recourir à une sensibilité féminine qui lui permettra de comprendre une partie du mystère féminin car « chaque

⁴² Cixous, Hélène, *Entre l'écriture*, in *Entre l'écriture*, Paris, Edition des femmes, 1986.

⁴³ Eiguier, Alberto, *op. Cit.*, pp. 8-9.

⁴⁴ Eiguier, Alberto, *ibid.*, p. 8.

⁴⁵ Eiguier, Alberto, *ibid.*, p. 7.

⁴⁶ Bonn, Charles, *Kateb Yacine, Nedjma*, Paris, PUF, « Espaces littéraires », 1990, p. 63.

sexe doit avoir sa réponse spécifique mais [...] elle risque bien d'être la moitié de la réponse »⁴⁷. On perçoit chez Kateb une recherche de sa part de vérité, mais l'on peut dire que, pour le lecteur qui, tel que nous, les rapproche, Cixous détient l'autre part de vérité, celle à laquelle Kateb ne pourra sans doute jamais accéder :

« Utiliser ce féminin présent en moi ne me permettra pas de partager ce que la femme conquiert pour accéder à sa féminité et qu'elle enfante dans la douleur. »⁴⁸

1. 2. Hélène Cixous : le féminin en gestation

3. 2. 1. La découverte de cette inconnue que je suis

Et le chemin qu'Hélène Cixous parcourt grâce à l'écriture correspond à cette recherche de la féminité évoquée ci-dessus. Elle enfante de son écriture, et par là même de son féminin :

« « C'était un chant ! » N'y a-t-il pas un rapport entre l'évocation, l'insufflation, ce parc vibrant (parcouru d'intensités complexes, de passions s'altérant, cherchant refuge) pépinière, et notre gestation ? (de chants en peine de cœurs où se loger, de graines princières en quête de seins où piquer un somme, d'enfants kidnappés à revendre). »⁴⁹

C'est une écriture du, au féminin, mais également une écriture de la féminité. On pense bien sûr à la célèbre phrase de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient » (1949). Et l'on n'oublie pas que l'écrivaine Cixous est née de cette époque, de ce mouvement de pensée.

L'accès à la féminité par l'homme semble évidemment impossible, de même que l'homme ne peut comprendre, intrinsèquement, ce que c'est qu'être une femme. Cependant, le féminin peut lui être accessible, à la fois par l'amour qu'il lui porte et la part de ressenti féminin qu'il possède. De plus, si la femme est une énigme pour lui, A. Eiguer note qu'elle en est une pour elle-même :

« Mais pour qui la femme est-elle une énigme ? Si le féminin est à l'évidence une énigme pour l'homme, il est aussi une source d'interrogations pour la femme. »⁵⁰

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Cixous, Hélène, *Souffles*, Paris, éd. Des Femmes, 1975, p. 35.

⁵⁰ Eiguer, Alberto, *ibid.*, p. 20.

L'écriture au féminin n'est donc pas nécessairement plus acquise pour la femme que pour l'homme. Ce n'est sans doute que le cheminement qui en est à l'origine qui est différent : la femme cherche à se connaître, l'homme écrit davantage dans le contexte d'un fantasme et d'une connaissance de l'autre, de cet objet d'amour et de désir qu'il ne comprend que dans une certaine mesure. Cependant, il s'agit dans un cas comme dans l'autre d'écrire le féminin, de le faire parler, d'en chanter la beauté et le mystère...

3. 2. 2. La naissance de l'écrivaine

D'autre part, chez Hélène Cixous, il semble indéniable que l'écriture naît du féminin, des questions sur les différences sexuelles, d'un besoin de définition du féminin. C'est dans l'écriture qu'elle va rechercher en elle les fondements du féminin, à la fois du point de vue de ce qu'il représente socialement – il ne faut pas oublier que ses premiers écrits s'inscrivent dans la pleine période du féminisme – et de manière individuelle. A travers l'écriture elle recherche un but beaucoup plus profond et plus singulier : découvrir son propre féminin, son rapport au féminin. On le ressent à la lecture de *La Jeune née* ou de *Entre l'écriture*, le rapport à l'écrit est d'abord vécu comme un rapport charnel et spécifiquement féminin. Il s'agit de faire sa place dans un monde qui a longtemps refusé les femmes et de créer une écriture-femme, dans une relation à soi et au monde qui soit coupée de la littérature masculine acquise et universellement admise. Cependant, il est nécessaire qu'elle s'inscrive dans une tradition littéraire afin que l'écriture féminine ne soit pas perçue comme une sorte de fourre-tout exotique mais qu'elle obtienne une légitimité.

3. 3. Féminin et écriture : des rapports étroits

3. 3. 1. La femme ou le signe

Du point de vue sociologique, on peut comparer la femme à un mot, à un signe. Ainsi, on sait que les systèmes de parenté sont partout générés par les besoins de femmes au sein des groupes. Lévi-Strauss compare les systèmes de parenté aux systèmes de langage. Il l'explique dans *Anthropologie structurale* :

« considérer les règles du mariage et les systèmes de parenté comme une sorte de langage, c'est-à-dire un ensemble d'opérations destinées à assurer, entre les individus et les groupes, un certain type de communication. [...] le « message » [est] ici constitué par les *femmes du groupe* qui *circulent* entre les clans, lignées ou familles »⁵¹

Il est question de la prohibition de l'inceste et des règles qui en découlent, règles qui se rapprochent de celles du langage, avec la femme comme équivalent du mot. Cependant, Lévi-Strauss se défend de toute discrimination. Certes,

« les femmes y sont traitées comme des objets »⁵²

mais elles ne sont pas vouées à la même évolution, car :

« A l'inverse des femmes, les mots ne parlent pas. »⁵³

Les femmes, qui sont des monnaies d'échange, chez Kateb Yacine comme chez tout autre, vont passer du statut d'objet à celui de sujet en gardant en elles le secret des origines : elles prennent en main le brouillage des filiations.

On retrouve dans la tradition arabe le thème récurrent du féminin comparé au langage, et en l'occurrence à l'écrit, développé par Raja Ben Slama. Mais la métaphore est ici beaucoup moins glorieuse pour les femmes – ou serait-ce pour les hommes qui en sont incontestablement à l'origine ? – dans la mesure où la femme est associée à l'ornement que représente la lettre :

« Intelligible/sensible peut se traduire par lettre(*lafdh*)/sens(*ma'na*), car les rhétoriciens et critiques arabes pensaient que « la lettre est le corps et l'esprit

⁵¹ Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, « Pocket », 1958, p. 76.

⁵² *Ibid.*, p. 77.

⁵³ *Ibid.*

le sens » [Ibn Rashid, 1981, 1/124], la lettre est l'enveloppe ou l'ornement qui « étale » le sens dans « une belle expression ». »⁵⁴

Le féminin se situerait donc du côté du mensonge, de l'obstacle dans le chemin qui mène à la vérité et à la spiritualité :

« De l'homme à Dieu, comme de l'homme à la vérité le chemin doit obligatoirement passer par l'élimination de la femme ou du féminin. »⁵⁵

Mais Cixous montre que dans toutes les relations d'objets, de pensées ou philosophiques, il y a nécessairement reprise de la dichotomie éternelle opposant masculin et féminin. L'une des deux données est toujours en situation de pouvoir par rapport à l'autre, de même que l'homme est le « maître » de la femme, traditionnellement. Ainsi, parole et écriture s'opposent dans nos systèmes de pensée, la première correspondant à une action mâle et la seconde étant féminine. Dans *La Jeune Née*, elle montre cette hiérarchisation en la comparant aux rapports entre père et fils ou encore entre le maître et l'esclave.

« Logos/écriture Rapports : opposition, conflit, relève, retour. »⁵⁶

Et, comme toute relation duelle basée sur le système masculin/féminin, la relation parole/écrit repose sur l'opposition activité/passivité.

Nous pourrions naturellement nous étonner que, malgré ces idées reçues qui semblent anciennes, les femmes soient entrées aussi tard en écriture, en littérature...

3. 3. 2. Des femmes et des signes : l'écriture

Dans *Souffles*, Hélène Cixous compare son enfant à un texte écrit : il y a sans cesse une comparaison entre l'enfantement et l'écriture.

« Lorsqu'il eut atteint une vingtaine de pages (ce gosse était un texte) il devint incontrôlable : je ne sais d'ailleurs même pas maintenant si je l'ai jamais abrité dans mon sein, si je l'ai un peu inventé, un peu fait, et s'il court encore, quelle forme le pare. »⁵⁷

Elle se dit « auteur d'enfant » et elle voit dans le sang des règles qui peut être une fausse couche « un signe de cette langue dans laquelle [elle] étai[t] jetée »⁵⁸. Mais si

⁵⁴ Ben Slama, Raja, in Nadia Tazi (sous la direction de), *Masculin-féminin*, Paris, « Les Mots du monde », La Découverte, 2004, p. 29.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Cixous, Hélène, Clément, Catherine, *La Jeune Née*, Paris, U. G. E., 10/18, 1975, p. 117.

⁵⁷ Cixous, Hélène, *Souffles*, Paris, éd. Des Femmes, 1975, p. 33.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 34.

la femme, par l'écriture, donne la vie, elle lui permet aussi de se donner vie, car l'écriture est nourriture :

« L'amour qui pousse Cixous à écrire agit dans son corps, le peuple et le féconde. Cixous emploie souvent la métaphore de la maternité pour décrire la création littéraire : « J'accouche. J'aime accoucher... Une envie de texte ! Confusion !... Mes seins débordent ! Du lait. De l'encre. L'heure de la tétée. Et moi ? Moi aussi j'ai faim. Le goût de lait de l'encre ! » (*Entre l'écriture*, pp. 40-41). Lorsqu'elle décrit ses premières approches à la Langue et à la Parole, Cixous utilise des images physiques, impliquant notamment la bouche et le goût et dans nombre de ses œuvres elle utilise la métaphore de la nourriture pour mettre en évidence la force vitale, nutritive, indispensable de la parole et de l'écriture : « J'ai été élevée au lait des mots. Les langues m'ont alimentée... Si j'ai goûté, c'est la pâte du parler... Les textes je les mangeais, je les suçais, les tétais, les baisais. Je suis l'enfant innombrable de leur foule » (*ibid.* pp. 30, 21). »⁵⁹

De plus, la femme est écriture, elle est mots, elle est phrase :

« Je me figurais la phrase elle-même sous les traits flous d'une grande et svelte mariée taquine et cela ajoutait à mes troubles encore un frémissement : qu'une phrase puisse être une personne et venir à moi sous son nom en excitant mon corps jusqu'au bout de mes seins, qu'il se passe entre nous des choses aussi renversantes et brutales qu'entre un peintre et sa toile ou entre les sexes sur leurs gardes ! Nous étions du même semblant, trompeuses ensemble. »⁶⁰

Et, à travers l'écriture, la femme s'écrit, se vit, elles ne font plus qu'une et même personne :

« Jetant des ponts par-dessus les ruptures, les hyperbates successives dessinent en filigrane la séquence : J'ai...eu...vécu...fait...été... tous les mots. Non pas parler écrire, mais *être* les mots. Les vivre. Les souffrir. Où il y va de la *passion* de la langue, à même le corps, le cours de l'existence. [...] désir, aura, lancée par quoi les signes de la chair, de l'écrire, du penser, ont à *faire* ensemble.

Telle est la langue de la création. L'expression « je suis un corps qui a joui de la création » dit admirablement l'exercice d'une pratique qui fait plus innombrables. Certes, « jouir » connote le plaisir, mais aussi avoir la jouissance, le libre usage, des biens de la terre. [...] Ainsi l'écrivain qui participe *de* et à la création est-il partie prenante, de parti pris. Il est *prise d'écriture*, comme il est prise d'eau, prise d'air, prise de terre. Autrement dit : vecteur d'énergie. »⁶¹

⁵⁹ Cremonese, Laura, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁶¹ Calle-Gruber, Mireille, *Le Livre d'Algérie*, in *Expressions maghrébines*, Vol. 2, n°2, hiver 2003. P.26

Chez Hélène Cixous, «Été aimée : écrite ». Et de l'écriture naît le féminin, la vraie conscience du féminin.

3. 3. 3. L'écriture : l'acte de naissance du féminin

Mais si le féminin correspond aux origines de l'écriture, il y a un procédé de feed-back : c'est incontestablement à partir de l'écriture que le féminin peut se dire, il faut une certaine maturation des réflexions et des mots pour que naisse dans les textes la connaissance du féminin. L'écriture permet de donner vie, donner naissance au féminin mais aussi à l'écriture elle-même, à l'auteur qui ne sait pas nécessairement pour quelles raisons il écrit, mais qui a la conviction qu'il doit écrire :

« N'aurait-il pas fallu d'abord avoir les « bonnes raisons » d'écrire ? Et je ne les connaissais pas. Je n'avais que la « mauvaise » raison, ce n'était pas une raison, c'était une passion, quelque chose d'inavouable, – et d'inquiétant, un de ces traits de la violence qui m'affligeait. Je ne « voulais » pas écrire. Comment aurais-je pu le « vouloir » ? Je n'étais pas égarée au point de perdre la mesure des choses. [...] De raison, aucune. Mais il y avait de la folie. De l'écriture dans l'air autour de moi. Toujours proche, enivrante, invisible, inaccessible. Ecrire me traverse ! Cela me venait soudain. Un jour j'étais traquée, assiégée, prise. Cela me prenait. J'étais saisie. D'où ? Je n'en savais rien. Je n'en ai jamais rien su. D'une région dans le corps. Je ne sais pas où elle est. «Ecrire me saisissait, m'agrippait, du côté du diaphragme, entre le ventre et la poitrine, un souffle dilatait mes poumons et je cessais de respirer. »⁶²

Les mots écrits se libèrent du corps et permettent à l'auteur de vivre, de se libérer de son enveloppe, de sa condition, et c'est encore plus vrai lorsque l'écrivain est une femme. Hélène Cixous, par l'écriture, se facilite l'accès à la liberté, d'ordinaire complexe pour les femmes :

« Folles : celles qui sont obligées de re-faire acte de naissance tous les jours. Je pense : rien ne m'est donné. Je ne suis pas née une fois pour toutes. Ecrire, rêver, s'accoucher, être moi-même ma fille de chaque jour. Affirmation d'une force intérieure capable de regarder la vie sans mourir de peur, et surtout de se regarder soi-même, comme si tu étais à la fois l'autre, – indispensable à l'amour – et rien de plus ni de moins que moi. »⁶³

Et de l'écriture naît la connaissance du féminin, selon le présupposé qui est le nôtre :

⁶² Cixous, Hélène, Gagnon Madeleine, Leclerc Annie, *La Venue à l'écriture*, Paris, U. G. E, 10/18, 1977, pp. 16-17.

⁶³ *Ibid.*, p. 14.

« Le travail auprès des livres peut apparaître comme un détour du réel, mais du point de vue de la narratrice c'est un passage par l'intérieur, une tentative de compréhension à partir du dedans. Ce mouvement qui réinscrit la différence sexuelle du côté de la sœur oriente la connaissance vers le corps féminin, aux aguets de la femme à venir. »⁶⁴

Pour Kateb, écrire, c'est sans doute faire naître le féminin à lui-même, à travers l'éclosion de la Femme sauvage. Chez lui, la féminité crée l'écriture, comme on le lit dans l'étude de Charles Bonn sur *Nedjma* :

« la féminité [de Nedjma] est nécessaire à l'accomplissement de la narration romanesque »

Mais les mots mettent en valeur le féminin du personnage, de tout personnage. S'agit-il chez Kateb Yacine d'une écriture du féminin ou d'une écriture de la féminité ? Si la poésie a trait à la description de la féminité, on peut penser que c'est plus largement le féminin que le poète interroge à travers ses personnages, et particulièrement celui de Nedjma.

« un vrai homme. Il n'a pas besoin comme la majorité des mecs de ce pays, de moustache et de la virilité sexuelle, pour prouver qu'il est un homme. Je suis sûre que cet individu respecte la femme. Je le sens. La virilité de Kateb Yacine, c'est son écriture. J'ai lu *Nedjma*. Je me sens dans *Nedjma*. Car *Nedjma* c'est l'Algérie, c'est la femme qui se cherche. »⁶⁵

⁶⁴ Zupancic, Metka, *Comment retrouver le pays? L'Algérie scripturale chez Hélène Cixous* in *Expressions maghrébines*, Vol.2, n°2, hiver 2003, p. 114.

⁶⁵ Boukhedenna, Sakinna, citée par G. Hargreaves Alec, *Kateb Yacine et les écrivains issus de l'émigration* in *Colloque international Kateb Yacine, Actes* (Alger, Riadh-El-Feth : 28, 29, 30 octobre 1990). Alger : Office des Publications Universitaires, 1990, p. 230.

Chapitre 2 : L'écriture au féminin

Hélène Cixous et Kateb Yacine sont tous deux des auteurs qui maîtrisent très bien les outils d'écriture dont ils disposent, ce qui leur permet de jouer avec les mots et de faire ressortir la féminité de la langue. On pourrait dire que, chez l'un comme chez l'autre, le féminin sort par tous les pores du texte. Mais travaillent-ils pour une simple description de la femme et de ses atouts, ou font-ils parler cette femme, son corps, son cœur, de façon à ce qu'elle devienne maîtresse du texte ? Dans un champ culturel et littéraire dominé par la parole masculine et par l'écriture masculine, certaines femmes créent une autre voix, une parole du féminin à travers l'écriture, une écriture-femme. Hélène Cixous parvient-elle à toucher le lecteur en trouvant sa voix ? Quant à Kateb, il fait naître un autre mode d'écriture, une autre voix, à travers la voix de Nedjma et de la Femme sauvage... Et, si l'on pourra montrer que l'écriture féminine existe, nous irons plus loin en nous demandant, comme le fait aussi Laura Cremonese, si cette écriture peut s'appliquer à l'homme – et en l'occurrence à Kateb.

« est-ce qu'il puise dans la bisexualité-multiplicité du sujet (Kristeva, Cixous) et peut-on donc parler aussi d'une « féminité » de l'homme ? »⁶⁶

⁶⁶ Cremonese, Laura, *op. cit.*, p. 22.

1. Une écriture spécifique ?

D'après les idées reçues, il est relativement simple de différencier écriture masculine et écriture féminine, comme l'explique Trudy Agar dans sa thèse de Doctorat. En effet, la résultante de l'écriture correspondrait tout simplement aux caractéristiques dont sont censés disposer hommes et femmes : l'écriture féminine ferait ressortir l'émotion et l'imagination, tandis que celle des hommes serait froide, lucide, réaliste, logique et scientifique. Dans ce cas de figure, il serait aisé de définir l'écriture de Kateb comme typiquement non masculine, voire tout simplement féminine. Mais il semble que l'opération de définition soit beaucoup plus périlleuse...

Selon Marie Cardinal⁶⁷, il n'y a pas d'écritures féminine ou masculine, mais

« une lecture différente selon que les mots ont été écrits par un homme ou par une femme. Le sachant, ou le sentant, les femmes, consciemment ou inconsciemment, si elles veulent être comprises (par les hommes et aussi par les femmes qui ont pris les habitudes des hommes), ont tendance à masquer, maquiller, apprêter leur écriture. Pour s'approprier les grands concepts, les grandes idées, les « gros mots » les femmes, souvent, les ornent d'adjectifs, de commentaires, d'explications, comme pour s'excuser, comme pour réduire ces grandeurs... à leur taille de femmes. »⁶⁸

C'est une vision relativement extrême, qui correspond à une époque, celle du féminisme, et qui nous fait part d'une réalité : la présence d'une écriture « masculine » des femmes. Mais elle ne nous explique en rien ce qu'est la véritable écriture féminine, celle qui s'assume en tant que telle. Pour cet aspect, on peut se référer à Béatrice Didier et à son *L'Écriture-femme*⁶⁹. Pour elle, la modernité de l'écriture féminine se situe dans l'acceptation, par la femme, des émotions qui la submergent : l'écrivaine dit son corps, dit les sensations qui sont les siennes :

« La présence de la personne et du sujet impose immanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est bien évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même. [...] On assiste alors à un renversement : non plus décrire [...] mais exprimer son corps, senti, si l'on peut dire de l'intérieur : toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes

⁶⁷ Cardinal – Leclerc, *Autrement dit*, Paris, Grasset, 1976, citée par Laura Cremonese.

⁶⁸ Cremonese, Laura, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁹ Didier, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1999 (éd. or. 1981).

interviennent dans le texte et se répondent. Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples.»⁷⁰

Mais Laura Cremonese a également son avis sur la question de l'écriture typiquement féminine ; elle l'exprime dans la première partie de son étude consacrée à Hélène Cixous :

« j'estime utile de dégager les traits communs, les grandes lignes de force de l'écriture féminine contemporaine, autour desquels s'articulent les différences : la revendication de la spécificité de la « parole » ou de « l'écriture » féminine ; la valorisation du corps et de l'inconscient, le refus des mythes féminins élaborés par la littérature masculine et la recherche d'une image littéraire nouvelle de la femme, plus véritable »⁷¹

Et nous verrons qu'à travers la grande importance donnée dans l'écriture féminine – et c'est incontestablement le cas pour H. Cixous – au corps et à ses sensations, la femme peut se libérer des mythes masculins qui la concernent et se forger des mythes plus « réels », plus personnels et intérieurs. Le mythe de la Femme sauvage, par exemple, ne correspond pas aux mêmes signifiants suivant qu'il apparaît dans une œuvre masculine ou dans un écrit féminin.

1. 1. L'écriture coupable

Ecrire, lorsque l'on est une femme, c'est entrer dans un monde de l'interdit, céder à une volonté de transgresser cet interdit pour se dire, pour dire la femme qui n'est souvent pas dite, ou mal dite par les hommes. De plus, écrire est traditionnellement interdit à la gente féminine, comme le rappelle souvent Hélène Cixous. Chez elle, ce « travers » de naissance qui complique la venue à l'écriture, être femme, est associé à une autre frontière, celle de la religion. Elle est « juifemme » et, de ce fait, comme elle l'écrit dans *Entre l'écriture*, elle ne peut ni entrer librement dans une église ni prendre la plume – association étrange, semble-t-il, mais significative du point de vue du ressenti de la ségrégation, quelle qu'elle soit.

L'écriture féminine correspond donc à une transgression, à une infraction. Béatrice Didier s'interroge, dans son introduction en particulier, sur l'écriture féminine ressentie par ses auteures comme coupable :

⁷⁰ Didier, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1999 (éd. or. 1981), p. 35.

⁷¹ Cremonese, Laura, *op. cit.*, p. 17.

« La femme ressent le temps de l'écriture comme un temps volé à l'homme et éventuellement à l'enfant. L'écriture est souvent cachée, occultée, non pas tant parce qu'elle est absolument interdite, mais parce qu'elle est ressentie comme coupable. Écriture de nuit, pour cette raison aussi : on se sent moins fautive, si le temps est pris sur le sommeil. »⁷²

On remarque que Cixous écrit elle-même de nuit, comme elle l'affirme dans *Les Rêveries de la Femme Sauvage*. Et, dans les « Avertissements » à *Rêve je te dis* elle remarque :

« Jadis je me sentais coupable de nuit »⁷³

Coupable du rêve ? Ou coupable de l'écriture ? Peut-être tout simplement coupable de ce monde qui lui appartient en propre...

Mais on pourrait objecter à la thèse de Béatrice Didier que la nuit, pour ces femmes qui écrivent, et pour Hélène Cixous en particulier, l'univers de la nuit, c'est peut-être avant tout celui du silence, de la solitude, celui surtout de l'imagination, celui où l'on se permet toutes les transgressions avec la « réalité », moment unique et univers dans lequel le rêve peut venir prendre sa place dans la littérature, dans l'écrit féminin...

« commençant à écrire, j'ai découvert avec épouvante que ce geste, écrire, devenu ma vie, ma permission, ma possibilité, ma cause de vivre était malheureusement à la merci et à la grâce des rêves comme l'enfant à la merci de la mamelle. »⁷⁴

Cependant cette culpabilité, que les femmes qui écrivent tentent à tout prix de maîtriser, voire de dépasser, est paradoxalement ressentie comme un incroyable moteur de création. Il semble qu'elle leur permette de s'essayer à des exercices littéraires nouveaux, de se forger une littérature propre qui s'abandonne sur des terrains non explorés, interdits aux hommes ou tout simplement qui ne leur conviennent pas. Les écrivaines féministes, comme Hélène Cixous à ses débuts, exploitent jusqu'au bout la culpabilité qu'elles ressentent, ou du moins qu'on leur fait ressentir, et, thématiquement, elles font tomber les tabous. A défaut d'être acceptées dans le cadre de l'ancienne littérature, pourquoi ne pas habiter totalement la nouvelle en parlant de sexualité de manière relativement débridée bien que, comme on le voit dans *Souffles*, ce puisse être extrêmement poétique ?

⁷² Didier, Béatrice, *op. cit.*, p. 16.

⁷³ Cixous, Hélène, *Rêve je te dis*, Paris, Galilée, 2003, p. 13.

⁷⁴ Cixous, Hélène, *ibid.*, p. 14.

1. 2. Vivre l'écriture

Au-delà du corps et des sensations qui passent par l'écriture, c'est l'écriture elle-même qui est vécue, qui sort du corps féminin. A ce propos, Mireille Calle-Gruber, dans un article paru dans le numéro d'*Expressions maghrébines* consacré à Hélène Cixous, intitulé *Le Livre d'Algérie*, développe ce lien particulier, presque de l'ordre du vital :

« Jetant des ponts par-dessus les ruptures, les hyperbates successives dessinent en filigrane la séquence : J'ai...eu...vécu...fait...été... tous les mots. Non pas parler écrire, mais *être* les mots. Les vivre. Les souffrir. Où il y va de la *passion* de la langue, à même le corps, le cours de l'existence. [...] désir, aura, lancée par quoi les signes de la chair, de l'écrire, du penser, ont à *faire* ensemble.

Telle est la langue de la création. L'expression « je suis un corps qui a joui de la création » dit admirablement l'exercice d'une pratique qui fait plus innombrables. Certes, « jouir » connote le plaisir, mais aussi avoir la jouissance, le libre usage, des biens de la terre. [...] Ainsi l'écrivain qui participe *de* et à la création est-il partie prenante, de parti pris. Il est *prise d'écriture*, comme il est prise d'eau, prise d'air, prise de terre. Autrement dit : vecteur d'énergie. »⁷⁵

Le livre devient la forme concrète de cette vie-écriture, et le lecteur peut en l'ouvrant le disséquer, comme on lirait à cœur ouvert, à « cerveau ouvert ».

« une esthétique et une pensée dont on suit pas à page les innovations à l'œuvre. Je-prise d'écriture fait le passage ; *est* passage. Je-elle est (la) portée. C'est de là que la chose livre prend non pas forme mais prend élan. Fait promesse. »⁷⁶

L'écriture typiquement féminine, ce serait donc un style plus libre, vécu, libéré de la rigidité, du pragmatisme des discours masculins. Mais elle est surtout beaucoup plus proche de l'oralité, de la fluidité du langage « parlé » que maîtrisent les femmes, traditionnellement.

« Ce style de femme, selon Irigaray, est tactile, fluide, simultané. Un parler-femme ne peut donc qu'être libre de toute fixité, près de l'inconscient et des sensations corporelles, capable de faire exploser toutes les formes, les figures, les idées solidement établies.

La plupart de ces femmes écrivains mettent l'accent sur le caractère « non codifié », « direct », « simple » de la parole féminine : elles se sentent

⁷⁵ Calle-Gruber, Mireille, *op. cit.*, p.26

⁷⁶ *Ibid.*

emprisonnées dans la rigidité du discours rationnel et déclarent leur proximité à la voix, au discours oral. »⁷⁷

Et la fluidité de la voix est incontestablement féminine : c'est celle de la mère, ce lien qui parcourt la vie intra utérine, et que l'enfant retrouve après la naissance.

Pour Cixous, l'écriture doit passer par le corps, comme elle l'explique dans *La Jeune Née* ; elle naît du corps, elle naît dans la bouche, comme la voix, mais sans qu'écriture et parole ne soient opposées. On a plutôt la notion que l'écriture passe par tous les pores du corps, de ce « corps interdit », qu'elle passe par le goût, par le plaisir... Et ce n'est pas anodin qu'elle parle de « tous les pores du texte ». Le texte écrit est ressenti comme un produit du corps plus que de l'esprit. L. Cremonese le remarque d'ailleurs :

« les textes [de Cixous] explosent de mots, la langue coule comme du lait, des larmes et du sang (le lait et le sang sont des métaphores de l'écriture souvent employées par les écrivains que j'ai pris en considération). »⁷⁸

Cixous elle-même explique que si l'écriture naît du corps, c'est également dans un mouvement de ré-appropriation par les femmes de ce corps qu'on leur a interdit, censuré, pendant des siècles. Elle se fait en lien avec la connaissance et la revendication des sensations corporelles exclusivement féminines, que ce soient les sensations de la maternité ou de la sexualité retrouvée – découverte sans doute ?! Cependant, si la redécouverte du corps et de la libido féminine permettent une écriture plus libre, plus fluide, Hélène Cixous affirme que ce type d'écriture n'est pas exclusivement féminin. Il ne faut pas confondre écriture féminine ou féminité de l'écriture et œuvres féminines car les termes ne sont pas nécessairement assimilables. Selon elle, certaines œuvres d'hommes sont plus féminines, parce que plus fluides, plus viscérales, que nombre d'écrits féminins – elle pense notamment à Jean Genet, dont la mort donne lieu à une véritable déclaration d'amour à celui qu'elle nomme « Jenais », dans *Souffles*. Dans l'optique de notre travail, on en vient logiquement à s'interroger : l'œuvre de Kateb Yacine pourrait-elle correspondre à cette définition d'une écriture féminine ?

⁷⁷ Cremonese, Laura, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 36-37.

1. 3. Imaginaire et écriture

« Dans cette recherche d'une autre réalité, les femmes ont été amenées à porter leur préférence non seulement sur certains genres, mais aussi sur certaines catégories esthétiques : le poétique, le merveilleux, le « noir » les attirent, parce qu'il s'agit de domaines où vont être remis en cause l'organisation rationnelle et un certain nombre de clivages – entre le réel et le surnaturel, la raison et l'imaginaire etc. »⁷⁹.

Le rapport de la femme à l'histoire est extrêmement différent de celui qu'a entretenu l'homme pendant longtemps avec la chose écrite, le plus souvent rationnel. Si les hommes, de Hoffmann à Poe, ont écrit des histoires fantastiques, cela a souvent été dans un souci de questionnement, de remise en cause du réel. Les femmes, quant à elles, évoluent dans un rapport au merveilleux, à la chose étrange que l'on ne cherche pas forcément à comprendre, qui est inconnu aux hommes. Dans le cadre de l'écriture, elles laisseront tout simplement se côtoyer objets de superstition, de croyance commune, et réalité concrète.

« Dans ce cas précis du conte merveilleux, il ne faudrait pas oublier [...] qu'avant la rédaction, il y eut des siècles de tradition orale où les femmes jouèrent un rôle déterminant. Contes de grand-mère où s'exprimait tout naturellement la créativité des femmes doublement privées du pouvoir, parce que femmes et parce que vieilles. Revanches de l'imaginaire.

Le conte merveilleux permet d'imaginer une relation de l'homme à l'animal, dans un registre bien différent de celui de la vie réelle, où l'animal est « domestiqué ». Il semble que la femme ait une complicité avec l'animal qu'ignore – et que réprouve – l'homme. »⁸⁰

1. 3. 1. L'enfance : un paradis du langage

Au conte merveilleux est associé le monde de l'enfance, mais également un certain langage. Il semble que l'écriture féminine, par l'intermédiaire de ses auteurs, ait un rapport à l'enfance exacerbé, ce monde de l'imaginaire constituant un moteur de création.

⁷⁹ Didier, Béatrice, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 20-21.

« L'enfance est cette « spacieuse cathédrale » où les femmes aiment à revenir, et à se recueillir : là il leur semble retrouver leur véritable identité, comme dans une nostalgie de leur intégrité originelle. Nostalgie peut-être aussi d'un langage, fait de balbutiements et de cris, de sensations et d'images plus que de mots. Le souvenir de ce langage antérieur au langage est peut-être entretenu chez les femmes par la familiarité qu'elles ont avec des nouveaux-nés, enfants ou petits-enfants. Mais chez ces nouveaux venus, c'est leur propre langage qu'elles retrouvent : langage de leur enfance, image aussi d'un autre langage qu'elles voudraient créer, loin des schémas rationnels. »⁸¹

C'est bien évident chez Cixous, notamment dans *Les Rêveries*. Mais pourtant, à l'image de nombreuses femmes, elle ressent le langage comme imposé, parce que masculin dans sa conception :

« Mais c'est justement au moment de « la venue à l'écriture » que les femmes écrivains ont pris conscience d'une réalité qui n'avait jamais été, auparavant, objet de discussion : pendant des siècles la parole écrite (et donc aussi la littérature) a été le monopole d'une élite d'hommes cultivés. Les rares femmes qui ont réussi à inscrire leur nom dans l'histoire de la littérature mondiale n'ont pas vraiment compté dans sa destinée et son évolution. Cela a fait que le langage et les formes du discours dominant portent les marques de l'idéologie masculine et que la femme, au moment de prendre la parole, se trouve à s'exprimer dans une langue qu'elle ressent comme étrangère. »⁸²

A partir de là, les femmes écrivains se forment un langage qui leur est propre. Comme le montre Laura Cremonese, elles réagissent à l'insatisfaction que provoquent en elle l'obligation d'un langage qui n'a pas été fait par elles et pour elles par l'utilisation de « blancs, lacunes, marges, espaces, silences, trous dans le discours ». On remarque que c'est le cas pour Hélène Cixous, qui fait du langage un atout en se l'appropriant différemment de ce que ne le font les hommes. On pourrait d'ailleurs dire que c'est le cas pour Kateb également, dans la mesure où il appartient lui aussi à une minorité qui doit utiliser pour se faire entendre un langage qu'elle n'a pas contribué à créer.

Mais au-delà de considérations intellectuelles sur le langage, on voit, à travers la vie de Kateb, que l'enfance est pour lui aussi un paradis perdu, un monde de la parole exclusive entre une mère et son enfant. C'est pour Kateb incontestablement de la mère que naît le goût pour les histoires, pour le théâtre, pour la parole : il raconte

⁸¹ Didier, Béatrice, *op. cit.*, p. 25.

⁸² Cremonese, Laura, *op. cit.*, p. 25.

que lorsque son père était absent, sa mère avait peur. Aussi elle lui racontait des histoires, créait des scènes pour le tenir éveiller. Et il y a eu rupture quand l'enfant est allé à l'école française ; le goût pour la parole insufflé par la mère est devenu plaisir de la lecture et, plus tard, de l'écriture.

1. 3. 2. « Une langue à mille langues »

Si l'on écoute Hélène Cixous, l'écriture féminine ne serait qu'une réinvention de la langue, une transcription sur le papier d'un langage qui saurait allier oralité et mouvement hors de soi – et surtout hors de chez soi. C'est une nouvelle voix que l'auteur féminin invente, une pratique d'expression inclassable, parfois incompréhensible pour les hommes puisqu'elle a à voir avec le langage présymbolique, avec le lien langagier qui existe entre une mère et son enfant. Une écrivaine est toujours mère, et c'est pourquoi

« la parole de la femme (et donc son écriture) est plus libre, moins codifiée, plus révolutionnaire que celle de l'homme. Elle parle une « langue à mille langues, qui ne connaît ni le mur ni la mort » (p. 162), cri et musique, toux, vomissement, agonie, feu, une langue qui pulvérise et rénove le discours. »⁸³

Mais si la femme a recours, comme on l'a vu, à sa maternité pour parvenir à son écriture, à sa langue, on lit dans *Souffles* que l'homme dispose lui aussi, symboliquement, et ce à travers la paternité, de mamelles de l'écriture :

« ayant difficulté à se tirer lui-même l'écriture il se donnait à traire à ses filles »⁸⁴

En ce qui concerne Kateb, nous pourrions avancer que c'est la paternité qui le lie à son personnage féminin qui lui permet de parvenir à une écriture dite féminine.

C'est donc peut-être ainsi, à travers l'imagination et un rapport presque charnel à la langue et à la chose écrite que naît dans les années 1970 une « nouvelle littérature féminine », pourrait-on dire, en marge des mouvements dominants, comme l'écriture de Kateb l'est par rapport au Nouveau Roman.

Cependant, c'est surtout par la conquête d'un nouvel espace à donner à l'écriture que celle-ci pourra s'imposer, et c'est peut-être ce qui fait que la plume de

⁸³ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁴ Cixous, Hélène, *Souffles*, Paris, éd. Des Femmes, 1975, p. 71.

Cixous a surmonté la « fin » du féminisme. De ce fait, elle parvient à inscrire cette œuvre majeure mais peu lue dans une globalité qui se suffit à elle-même.

2. Un espace de l'écriture de la femme

2. 1. Le non espace-temps

Que signifient, dans une écriture axée autour du féminin, les variations d'espace et de temps ? On remarque que chez nos deux auteurs, il n'y a de fixe ni le temps ni l'espace, surtout pas en ce qui concerne la femme. Pour ce qui est du temps, nous pouvons nous référer à Béatrice Didier pour qui l'écriture féminine met naturellement en scène la temporalité de manière singulière, puisque femmes et hommes n'ont pas la même perception du temps : pour la femme, il s'agit d'une perception cyclique alors que l'homme prend en compte l'évènementiel pour ressentir la temporalité :

« Il est possible aussi que la femme ressente le temps autrement que ne le fait l'homme, puisque son rythme biologique est spécifique. Temps cyclique, toujours recommencé, mais, avec ses ruptures, sa monotonie et ses discontinuités. [...] Peut-être pour la femme, plus que pour l'homme, le temps est-il perceptible en dehors de l'évènement, parce qu'elle porte en elle ses propres évènements. »⁸⁵

Il est vrai que si l'on se prête à un exercice comparatif entre deux des principales œuvres de notre étude, *Nedjma* et *Les Rêveries de la femme sauvage, scènes primitives*, on remarque que les premières phrases sont symptomatiques de cette différence. Le livre de Kateb commence par l'énonciation d'un fait :

« Lakdar s'est échappé de prison »

alors que celui d'Hélène Cixous utilise l'imparfait et nous parle de toute une période, associée à des sentiments, des réflexions :

« Tout le temps où je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie »⁸⁶

Mais on notera cependant que l'écriture de Kateb Yacine est tout sauf une écriture conventionnelle, particulièrement dans la perception du temps : on assiste sans cesse à des retours en arrière, associés à une vision très fractionnée des évènements. On pourrait dire que, dans *Nedjma* en particulier, l'auteur opère pour une narration très cyclique du temps. Comme dans ce que décrit B. Didier, on assiste sans cesse à des recommencements, à des redites, à des répétitions d'un même passage, parfois

⁸⁵ Didier, Béatrice, *op. cit.*, pp. 32-33.

⁸⁶ Cixous, Hélène, *Les Rêveries de la femme sauvage, scènes primitives*, Paris, Galilée, 2000, p. 9.

énoncés sous un angle différent, mais pas nécessairement. Comme chez Hélène Cixous, et plus encore parce qu'il s'agit de passages entiers, les différentes œuvres se recourent, répétant sans cesse les choses importantes, dans une vision du temps totalement décloisonnée.

Chez Kateb, la femme n'a pas d'espace propre, ni espace de vie, ni surtout espace de narration.

« q »elle s'appelle Khawla, qu'elle se dénomme 'Abla, qu'elle se prénomme Asma ou encore Nedjma, la bien-aimée apparaît dès les premières phrases pour détourner l'argument spatial vers l'incontournable évocation de la très chère.»⁸⁷

Cependant, on remarquera qu'il en est de même pour les hommes : ils ne trouvent leur place dans aucun lieu de la « mémoire », du dire, ne sont acceptés ni au Nadhor ni à la Mecque. Dans *Nedjma*, le seul lieu du féminin et de la parole féminine est la superstition. Mais il s'agit là d'une parole qui n'est pas prise au sérieux. Plus tard, dans *Le Cadavre encerclé* notamment, la femme pourra s'exprimer de par le politique : c'est Nedjma qui, on le verra, commence à prendre la parole, alors qu'elle était muette jusque-là. Et en devenant la Femme sauvage, on pourrait dire que Nedjma obtient un espace de parole, de pensée, qui lui est propre et qui porte même son nom : le Ravin de la Femme Sauvage. Mais là encore, il s'agit d'une parole mise de côté, enfouie dans un espace qui n'inclut pas le féminin en général. On dit de cette « Femme sauvage », au début des *Ancêtres redoublent de férocité*, que les gens la croient folle. Elle est terrée, avec son fils, dans son ravin. Ce n'est qu'en allant à sa rencontre et en lui offrant, sans le savoir sans doute, ce qu'il y a de plus précieux peut-être, la possibilité de prise de position, donc le politique, que les hommes parviendront à la faire sortir de ce ravin et lui permettront d'inscrire sa parole, de s'inscrire dans l'Histoire, devenant ainsi une femme qui peut écrire par les actes, qui peut s'écrire.

De même, dans l'œuvre d'Hélène Cixous, il n'y a pas de lieu du féminin, du moins pas de lieu au sens large. Dans *Les Rêveries*, on voit que la petite fille Hélène recherche dans le paysage alentour, dans ce pays qu'elle aime, l'Algérie, un lieu d'expression. Mais elle n'est pas acceptée. D'ailleurs, elle remarque dans les

⁸⁷Maougal, Mohamed-Lakhdar, *Aux Sources des mythes dans la parole katébiennne*, in *Colloque international Kateb Yacine, Actes* (Alger, Riadh-El-Feth : 28, 29, 30 octobre 1990). Alger : Office des Publications Universitaires, 1990, p.287.

premières pages du livre que la possibilité même d'écrire l'Algérie s'était enfouie dans sa mémoire :

« Tout le temps où je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie, j'aurais fait n'importe quoi pour y arriver, avais-je écrit, je ne me suis jamais trouvée en Algérie, il faut maintenant précisément que je m'en explique, comment je voulais que la porte s'ouvre, maintenant et pas plus tard, avais-je noté très vite, dans la fièvre de la nuit de juillet, car c'est maintenant, et probablement pour des dizaines ou des centaines de raisons, qu'une porte vient de s'entrebâiller dans la galerie Oubli de ma mémoire, et pour la première fois, voici que j'ai la possibilité de retourner en Algérie, donc l'obligation... »⁸⁸

De plus, comme le montre Laura Cremonese, Cixous se plaît à ne jamais donner de références géographiques précises, et elle s'amuse même souvent à brouiller le peu de références qu'elle donne à lire au lecteur. Si la narration a peut-être un espace propre, comme nous le verrons, l'histoire elle-même n'en détient aucun :

« Dans ses œuvres, le lecteur est transporté sans cesse d'un extrême à l'autre de la terre, en équilibre entre le présent et le passé, l'autobiographie et la légende. Des pages de ses romans surgissent les ruelles d'Algérie, les plages chaudes de la Méditerranée, l'Orient : en premier lieu l'Égypte, où les traces des anciennes civilisations se mêlent aux souvenirs bibliques, à l'histoire du « peuple élu » : l'esclavage d'Israël, Moïse sauvé des eaux et choisi par Dieu pour donner aux Juifs des lois et la Terre Promise. »⁸⁹

En revanche, peut-être la maison est-elle un lieu de la parole, de l'écriture, puisque la liberté, du moins jusqu'à la mort du père, appartient au champ des possibles de l'éducation que la narratrice reçoit... Cependant, on ne peut nier que la maison soit un espace extrêmement exigü, dans lequel l'imagination n'a pas la possibilité de s'affirmer. De plus, la rupture avec Aïcha, sa nourrice, qu'elle considère comme sa seconde mère, entraîne une rupture des liens avec le féminin, un arrêt de l'envie, ou du moins de la possibilité, de connaître le féminin dans son ensemble et dans sa diversité : à la maison, il n'y a qu'une femme, qui n'est réceptive réellement – du moins dans ce que ressent la petite fille – qu'à un lieu, son lieu du féminin, la Clinique. Il représente pour elle un lieu où s'expriment les femmes depuis toujours, celui où l'on fait naître des enfants, et sans doute d'autres femmes.

⁸⁸ Cixous, Hélène, *Les Rêveries de la femme sauvage, scènes primitives*, Paris, Galilée, 2000, p. 9.

⁸⁹ Cremonese, Laura, *op. cit.*, p. 65.

2. 2. L'Algérie comme espace féminin créateur

L'écriture « femme » d'Hélène Cixous ne serait pas la même sans ses origines algériennes. On ne peut étudier le féminin dans son œuvre sans prendre en compte cette question des origines. Pour Cixous comme pour Kateb, l'Algérie correspond aux origines, donc elle représente la figure de la mère. Si elle est la mère, elle est aussi de ce fait la femme. En ce qui concerne Hélène Cixous, on peut s'interroger sur ce que représente cette mère (dans les deux sens du terme), en quoi elle est à l'origine de son écriture, cette écriture « au féminin », mais aussi celle « du » féminin, celle qui décrit le pays dont elle est originaire comme une figure féminine.

« Toujours est-il que dans *Les Rêveries de la femme sauvage*, l'Algérie est vue comme un corps, comme une femme, une vaste mère, dont le « moi-je » rêve « d'atteindre un jour le corps, les bras, les seins, les mains », atteindre peut-être aussi tout ce qui relève des sensations, des odeurs, des couleurs, des sons dont abonde ce livre et qui semblent fasciner la narratrice. »⁹⁰

On se trouve face à une écriture de l'Algérie des origines, ressentie comme écriture de la réconciliation avec la mère Algérie, écriture réparatrice :

« comment l'écriture peut-elle devenir réparatrice, comment nommer ou renommer sans effacer ni meurtrir ce qui apparaît de plus en plus comme un corps désirable à travers voiles et larmes, par delà les grillages infranchissables ? [...] Est-il possible que la porte de l'Oubli ne s'entrebâille pour la première fois après si longtemps que dans cette nuit de juillet où le livre apparaît ? La mémoire est émue. Ce qui émeut l'auteur est le surgissement d'une écriture qui enfin semble la réconcilier avec le pays perdu. »⁹¹

Nadia Setti, dans son article, s'interroge sur le rapport femme-pays, et sur la figure féminine que représente l'Algérie, autour, en particulier, d'une lettre à Zohra Drif que Cixous avait voulu écrire en 1957, qui ne fut pas écrite par la suite mais qui a depuis été publiée, en 1999, sous le titre « Lettre à Zohra Drif » (in Anna Maria Crispino, dir., *Leggendaria*, bilingue, trad. Nadia Setti, n°14, avril 1999). N.Setti évoque la séparation de la mère et du pays qui a eu lieu avec le départ de Cixous :

« de quel deuil s'agit-il ? Qui Algérie nomme clandestinement : mère femme sœurs ? Lesquelles ? La mère pour laquelle il n'y a pas de mots, vers laquelle tous les mots vont et restent muets [...] Comment faire un livre de mots muets ? Comment écrire la lettre jamais envoyée ? Il faut le lien, il faut que l'attache qui

⁹⁰ Zupancic, Metka, *op. cit.*, p. 89.

⁹¹ Setti, Nadia, *op. cit.*, p. 110-111.

s'est déchirée soit réparée, c'est par ce lien que les mots peuvent s'enfiler, se suivre, faire cordée. »⁹²

Le lien doit donc se recréer avec la mère Algérie, mais également, et peut-être davantage encore, avec la mère au sens premier du terme, pour que l'écriture arrive à maturation et puisse, enfin, faire son « travail ». Mais pour vraiment saisir le rapport de l'écriture à l'Algérie, il faut également s'intéresser à Aïcha, LA référence enfantine, pour la narratrice, au féminin et au pays :

« possibilité de toucher – ou de ne pas toucher – le corps de cette femme qui se présente comme l'incarnation de l'Algérie, Aïcha (« je me nichais contre Aïcha dès qu'elle avait ôté son voile dans la petite cour [...], je me serrais contre le corps d'Aïcha et elle me laissait en riant serrer son pays pendant un mince instant »). »⁹³

Bien au-delà d'une simple figure, Aïcha représente l'Algérie telle qu'elle sera écrite par Cixous, dans son caractère attirant, mais aussi dans son étrangeté, de par la langue et les sensations de « l'autre », et surtout dans son inaccessibilité, puisque, pas plus que la petite fille ne pourra franchir les frontières du Clos Salembier, elle ne le fera avec celles de la maison d'Aïcha :

« Aïcha, le seul nom *materrenel* qui viendrait de l'autre langue, celle que la narratrice ne parle pas. Cette langue avant même de se déclarer par les sons et les mots est une langue des sens : la vue comme l'odorat, l'ouïe, le goût et le toucher. Aïcha arrive comme la divinité pré-historique de la féminité incarnée : c'est l'apparition de la mythologie au sein même de l'histoire familiale qui comporte une répartition des sexes inhabituelle. Car si Aïcha « c'est une femme qui est-la-femme et il n'y a pas d'autre femme qu'Aïcha » la féminité est un trait discret et mélangé du côté maternel de la narratrice [...] Aïcha par le nom et par son corps fait la différence, en introduisant par son entrée dans la maison l'autre en femme exponentielle, se dépliant en largesse et lenteur dans l'espace étriqué de la courette. Et naturellement elle est femme aux multiples portées. Elle pourrait être en effet cette porte promise entre « *chénous* » et chez l'Algérie que les enfants, surtout la sœur, attendent. Pourtant cet événement ne se produit pas. »⁹⁴

L'Algérie correspond à la fois à « une rencontre entre deux trajectoires de diaspora »⁹⁵, c'est-à-dire un pays qui l'a accueillie, vue naître et grandir par hasard et

⁹² *Ibid.*, pp.111-112.

⁹³ Zupancic, Metka, *op. cit.*, p. 88.

⁹⁴ *Ibid.*, p.122.

⁹⁵ Cixous, Hélène, Clément, Catherine, *La Jeune Née*, Paris, U. G. E., 10/18, 1975, p. 128.

un espace de vie cruel, le symbole d'une colonisation maltraitante. La jonction entre les deux crée un espace de création unique, négativement et positivement.

« j'ai appris à lire, à écrire, à hurler, à vomir en Algérie. Je sais aujourd'hui par expérience qu'on ne peut pas l'imaginer : ce qu'était l'algériorité, il faut l'avoir vécu, subi. »⁹⁶

2. 3. Un espace intérieur de l'écriture : l'écriture féminine ou une « écriture du Dedans »

« L'écriture féminine est une écriture du Dedans : l'intérieur du corps, l'intérieur de la maison. Écriture du retour à ce Dedans, nostalgie de la Mère et de la mer. Le grand cycle est le cycle de l'éternel retour. »⁹⁷

L'espace de création féminine est extrêmement différent de celui qui fut, traditionnellement, celui des hommes. On peut parler d'un espace du Dedans pour deux raisons. Dans l'écriture proprement dite, aussi bien du point de vue thématique que stylistique, il y a, comme le montre Béatrice Didier, un recours à une imagination différente, celle des rêves, celle du corps, associé à une dimension cyclique que les hommes ne connaissent pas, ou mal, puisque de l'extérieur.

Mais c'est aussi la création, concrètement, qui se fait du «Dedans ». De par l'interdit qui pèse sur elles, les femmes recherchent des espaces plus protégés pour s'adonner à l'acte d'écrire : il s'agira de l'intérieur de la maison, mais aussi de la nuit. Et elles feront appel à des références plus personnelles, puisque les livres de femmes ne sont pas reconnus : les histoires maternelles, le ressenti...

« Le travail auprès des livres peut apparaître comme un détour du réel, mais du point de vue de la narratrice c'est un passage par l'intérieur, une tentative de compréhension à partir du dedans. Ce mouvement qui réinscrit la différence sexuelle du côté de la sœur oriente la connaissance vers le corps féminin, aux aguets de la femme à venir. »⁹⁸

Et c'est par le rêve que peut aussi se faire ce retour à soi. Le recours à celui-ci permet un espace libre de parole et d'écriture mais, comme le dit Béatrice Didier, c'est un lieu à part, totalement coupé de l'espace-temps réel :

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Didier, Béatrice, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁸ *Ibid.*, p.114.

« Elle découvre le don d'ubiquité que confère l'imagination, et le rêve abolit à la fois le temps et l'espace. »⁹⁹

Cixous elle-même décrit le monde du rêve comme un monde secret, monde qui régit ses pensées, son écriture :

« Ils se narrent à moi dans leur langue, entre chat et loup, entre mêmes ou presque, entre douceur et cruauté, avant tout jour, avant toute heure. Je ne me réveille pas, le rêve me réveille d'une main, la main de rêve ouvre le tiroir à gauche de mon lit qui sert de coffre à rêves, saisit sans bruit le bloc de papier et le feutre pilot V signpen celui qui écrit si gros qu'il n'est pas besoin d'appuyer, il écrit tout seul, et l'on note dans le noir à toute allure, en marges, dedans par-dessus bords, le récit remplit l'esquif à ras. Docile je ne dis mot le rêve dicte j'obéis les yeux fermés. J'ai appris cette docilité. Le rêve veut. Je fais. Je suis sans pensée sans réponse. »¹⁰⁰

Les conventions sociétales tombent : la nuit n'est plus le temps du sommeil mais aussi celui de l'écriture. Le rêve sert à écrire et devient un moment à soi. Mais s'agit-il pour autant d'un trait spécifiquement féminin ?

On a dit que chez Kateb la femme n'avait pas d'espace propre, d'espace de parole. Cependant, on peut lui en trouver un : l'esprit de l'auteur. En effet, en tant que personnage, la femme maîtrise l'écriture dans l'esprit de son créateur, comme le montre Taïeb Sboui dans *La Femme sauvage de Kateb Yacine* :

« Il ne faut pas oublier que l'écrivain ne fabrique pas son personnage. Si un personnage est encore vivant, on ne peut pas le tuer, ou alors on avorte. Et beaucoup d'écrivains font avorter leurs œuvres en voulant finir trop vite. Le personnage continue à vivre même si l'écrivain croie l'avoir tué. C'est vrai en général, et c'est tout à fait vrai dans un pays comme l'Algérie, un monde en train de naître dans un monde en train de mourir. C'est comme un pays où il y aurait un tremblement de terre et où les personnages sortent du chaos. »¹⁰¹

On ne peut s'empêcher de penser que c'est le cas pour Nedjma, ce personnage né de la vraie Nedjma, et que Kateb ne peut «achever» pendant des années, tant que dure le cycle qui porte son nom, et sans doute encore après, puisque, comme le fait remarquer Taïeb Sboui, les différents personnages féminins, ou en tout cas plusieurs d'entre eux, sont en réalité une seule et même femme, à la fois dans la «réalité» et dans la «fiction» :

⁹⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁰ Cixous, Hélène, *Rêve je te dis*, Paris, Galilée, 2003, p. 11.

¹⁰¹ Kateb, Yacine (*Jeune Afrique*) cité par Sboui, Taïeb, *La Femme sauvage de Kateb Yacine*, Paris, L'Arcantère, 1985, p. 61.

« Rien, si ce n'est le nom, ne différencie [sic] Nedjma (ou la Femme Sauvage) de Keltoum et d'une certaine façon de la mère de Mustapha : toutes sont pareillement esseulées et toutes poursuivent, du fond d'une solitude teintée de folie, la recherche d'un mâle (mari ou fils) ravi par la mort ou l'exil. »¹⁰²

A partir de là, on sent une imprégnation de chaque femme, qui devient LA femme, sur l'auteur et donc sur le texte. La femme devient une sorte d'essence qui habite le texte et que l'on pourrait nommer le féminin. On peut faire des assimilations entre les personnages féminins qui ne font qu'un, qui se regroupent autour de cette notion quelque peu abstraite qu'est ce féminin :

« Keltoum n'échappe, à son tour, aux hommes du Caïd, puis à la foule du Nadhor (son village) que pour s'isoler et mourir dans un mausolée désert. La Femme sauvage ne s'échappe elle aussi de sa réclusion que pour rejoindre tous ces¹⁰³ disparus »¹⁰⁴

C'est cette prise de pouvoir du personnage féminin sur l'écrivain qu'est Kateb qui nous permet de parler d'une écriture « au » féminin, puisque, et c'est ce que nous tenterons de démontrer à travers l'évolution de la parole du personnage de Nedjma, le féminin finalement s'écrit lui-même.

¹⁰² Sbouai, Taïeb, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰³ Mais recherche-t-elle « ces » ou « ses » disparus ?

¹⁰⁴ Sbouai, Taïeb, *op. cit.*, p. 125.

3. Nedjma ou l'invention d'une parole masculine « au féminin »

Pour nous permettre de postuler d'une éventuelle écriture ou prise de parole féminine de la part de Kateb Yacine, nous pouvons faire appel à la philosophie post-structuraliste et aux travaux de Derrida en particulier, avec qui – coïncidence ou simple logique ? – Hélène Cixous a elle-même beaucoup travaillé. En effet, ce dernier a démontré que le masculin a toujours été posé comme le principe absolu et le féminin comme l'autre, comme un simple pendant au sexe dominant. S'il est incontestable que l'écriture de Kateb se situe dans ce système normatif de pensée, pourquoi ne pas envisager malgré tout qu'il y ait de sa part une volonté inconsciente d'inverser ce rapport hiérarchique des sexes ? Et si les femmes ont longtemps écrit « au masculin », n'est-il pas envisageable qu'au tournant du vingtième siècle se réalise un mélange des sexes, la fameuse abolition des oppositions binaires que prône le déconstructivisme ? Dans cette éventualité, l'on pourrait considérer que l'homme auteur s'exprime à travers une écriture que l'on pourrait qualifier de « féminine » et, dans le cas de Kateb, qu'il fait évoluer son personnage féminin jusqu'à ce que lui-même prenne la parole, de manière à ce que se réalise, en partie du moins, la rupture de la frontière entre les sexes...

Chez Kateb, on sent une volonté de dire l'autre pour pouvoir se dire soi-même. On peut s'interroger sur les motifs d'un désir d'écrire la femme autrement, que l'on peut percevoir à travers les mots de Kateb et la place qu'il laisse à son personnage. Pour Béatrice Didier, l'homme ne peut qu'opérer un changement dans son écriture à partir du moment où l'écriture féminine prend une place importante :

« Parce que des femmes écrivent, les hommes ne peuvent plus écrire exactement comme ils le faisaient quand elles étaient réduites au silence, ou presque. Non pas imaginer une écriture absolument à part (et par le fait même guettée par le risque du mandarinisme, et finalement d'un repliement mortel sur soi-même et d'une sclérose due à la pesanteur de nouveaux clichés), mais faire éclater l'Écriture – dans tous les sens que la majuscule donne à ce mot. Depuis que les femmes écrivent sans entrave, quelque chose a changé ; la conception de l'écrit et de la littérature n'est plus la même. Le chant strident des Bacchantes retentit sur la lyre d'Orphée. »¹⁰⁵

¹⁰⁵Didier, Béatrice, *op. cit.*, p. 39.

Si les paroles de Béatrice Didier semblent déplacées en ce qui concerne Kateb, dans la mesure où il écrit à une époque et dans un monde littéraire qui ne laisse pas de place à l'écriture féminine et qu'on ne lui connaît pas d'écrivaine inspiratrice issue de la littérature européenne ou américaine – les auteurs qui le fascinent sont plutôt Joyce ou Dos Passos –, elles traitent d'une réalité à prendre en considération. La parole féminine est une nouvelle donne que l'on ne peut nier, et l'on sait que Kateb accorde une grande importance à sa montée en puissance. En ce qui le concerne, il s'agira donc sans doute davantage de la parole que de l'écriture réelle, mais il est indéniable que les mots de la femme ont une influence sur ses textes. C'est pourquoi nous nous intéressons au silence et à la parole de Nedjma comme à une forme d'écriture au féminin, un nouvel espace de l'écriture, qui marque de nouvelles frontières entre les genres littéraires.

Si nous nous intéressons à la parole de Nedjma, c'est pour mieux comprendre l'écriture par Kateb Yacine de cette femme-là, de son rôle dans le récit, mais il s'agit également de nous interroger plus précisément sur la part que prend « Nedjma », « la Femme sauvage », « l'ogresse au sang obscur », sa parole ou son mutisme dans l'écriture. Nous voudrions démontrer que par sa parole ou son absence de parole, elle participe de l'écriture, d'une forme d'écriture au féminin au sein de l'écriture katébiennne, dans un concept de mise en abîme. Sa voix serait l'équivalent dans l'ensemble de ce qu'on nomme *Le Cycle de Nedjma*, autrement dit *Nedjma*, *Le Polygone étoilé*, *Le Cercle des représailles* et un ensemble de poèmes, réunis par Jacqueline Arnaud sous le titre d' *Œuvre en fragments*, des cahiers de Mustapha dans le roman. On remarque que chaque genre a sa figure de Nedjma, et de nombreuses hypothèses peuvent être formulées sur les raisons de son mutisme ou de son engagement verbal. On verra que Nedjma, c'est peut-être avant tout la femme en noir qui passe d'un lieu à un autre, d'un homme à un autre et aussi d'un genre à un autre. On pourrait considérer que la figure de la femme en noir est celle qui permet à toute les formes de Nedjma de faire le déplacement, de franchir les barrières génériques. Mais celle-ci est muette et, une fois établie, chaque Nedjma fait naître sa parole, ou son mutisme.

3. 1. La parole absente

3. 1. 1. *Le Polygone étoilé* ou un mutisme obsédant

Le Polygone étoilé est sans doute l'œuvre de Kateb Yacine qui est la plus inaccessible, la plus compliquée parce que la plus désordonnée. Elle est peu compréhensible pour beaucoup de lecteurs dans la mesure où c'est celle qui s'éloigne le plus des modèles génériques français. Au carrefour entre poétique et narratif, ses personnages sont tout aussi énigmatiques que sa forme. Nedjma y est d'ailleurs moins présente que dans les poèmes et dans le roman, ne serait-ce que du point de vue de l'image, de la figure obsédante, et bien sûr que dans le théâtre en ce qui concerne la parole. Et il semble que la Nedjma du *Polygone* soit la forme la plus traditionnelle du personnage, dans le regard des hommes sur elle. Son silence est celui d'une figure féminine traditionnelle. Elle est absente, mais en tant que mythe sa parole a sans doute plus d'importance que dans *Nedjma* par exemple. Elle est parole absente, parole obsédante en tant qu'absence de parole.

Il s'agit pour les hommes de la comprendre. Entourée d'hommes plus traditionalistes qu'elle, elle est comme un animal qui ne se dit pas mais qui doit être discipliné et approché :

« On connaissait Nedjma sans la connaître, depuis que lycéenne elle avait échappé à plus d'un clan, plus d'une caste qui eût voulu en faire sa jument, lui confier les couleurs de telle noblesse de sang, telle vertu de famille, pour l'opposer à telle ou telle réputation... »

Mais, par son silence même, elle s'obstine et refuse toute assimilation à une figure traditionnelle. Elle demeure une figure indépendante, mythique, à la fois obsédante et attirante. Et elle se rapproche, dans son silence, de la Nedjma des poèmes :

« Nedjma-mythe comme Nedjma-critique restent-elles non seulement hantées mais travaillées par [...] Nedjma-des-poèmes qui interdit toute fondation, désétaye toute étape, relance le nomadisme d'une prolifération de possibilités de versions infixables comme inaltérables. »¹⁰⁶

¹⁰⁶ Raybaud, Antoine, *Nedjma-des-poèmes* in *Colloque international Kateb Yacine, Actes* (Alger, Riadh-El-Feth : 28, 29, 30 octobre 1990). Alger : Office des Publications Universitaires, 1990, p.44.

3. 1. 2. Les poèmes : le silence de la séparation

En ce qui concerne la figure de Nedjma dans les poèmes, nous nous référerons à un article de colloque d'Antoine Raybaud : *Nedjma-des-poèmes*.¹⁰⁷

On remarque qu'il n'y a que dans les poèmes que Nedjma est dite muette : elle y est vécue comme silencieuse parce qu'absente, cruellement absente pour le poète. Cette Nedjma est la première, chronologiquement, écrite par Kateb : elle représente la séparation qui vient d'avoir lieu avec la vraie Nedjma, la cousine du poète. On ne l'« entend » pas : son mutisme est absence, et par là même elle est une présente obsédante. C'est ce personnage muet qui est à l'origine même de l'écriture, et l'amour du poète pour la jeune femme est sans cesse confronté au silence. Dans *Loin de Nedjma*, on lit :

« Je ne peux
Aimer une muette
J'aime
A chahuter le silence »¹⁰⁸

Antoine Raybaud note que :

« Une seule fois Nedjma prend la parole, parle en son nom, et s'adresse – et c'est une parole de transgression et de désir : « Viens ! Passons la nuit sur la terrasse » ou « Viens ! Encore une saison dans la maison qui vogue ». Elle est toute dans l'irruption d'une double faute, par excès et par défaut, faute par et faute de, dans une double déchirure qui ne laisse pas de base pour penser la séparation, ni comme fondation d'une rupture, ni comme inauguration d'une histoire. A un refus et une fuite correspondent la hantise et l'énigme. »¹⁰⁹

D'autre part, le silence de Nedjma s'apparente pour le poète à l'invisibilité : de par son silence, l'amante est inaccessible. Dans *Loin de Nedjma*, « plus je l'approchais, moins elle était visible ». Et puis il y a l'amnésie : si Nedjma est muette, c'est aussi parce qu'elle est « l'amante amnésique » : non seulement il y a rupture avec le présent puisque l'inaccessibilité pour le poète, pour l'amant, mais la jeune femme est coupée également du passé, et de tout ce qui la rattache à la tribu, à la patrie, aux ancêtres, au pays. A partir de là, il semble impossible pour cette figure

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp 31-42.

¹⁰⁸ Kateb, Yacine, *Loin de Nedjma* in *L'Oeuvre en fragments*, Arles, Actes sud, coll. « Sindbad », 1986, p. 63.

¹⁰⁹ Raybaud, Antoine, *op. cit.*, p. 31.

de Nedjma de prendre position dans une quelconque lutte pour l'avenir : absence de parole et de mémoire sur le passé signifient absence de projection dans le futur.

Mais dans le silence il y a parole. Si Nedjma ne s'explique pas, ne se dit pas, ne se justifie pas alors qu'elle s'expose, son silence crée du sens. Antoine Raybaud dira :

« elle fait parler l'énigme en tant qu'énigme, comme parole de ce qui n'a pas de parole. »¹¹⁰

En ne parlant pas, elle fait référence à toute une tradition ancestrale de silence des femmes et, sans y adhérer, elle laisse entrevoir, par son mutisme même, l'opposition aux hommes et à leur façon de concevoir à la fois l'oralité et la société. Elle crée de l'obscur dans ce qu'on pourrait percevoir comme une simple coquetterie (dans certaines critiques du roman par exemple) et prépare la violence d'un discours à venir, violence qui prendra réellement naissance dans la figure aboutie et parlante de la Femme sauvage.

Si le mutisme de la jeune femme évoque sans aucun doute l'impossibilité de la relation amoureuse et de la compréhension entre les amants, à laquelle s'ajoute la séparation au sens propre ou figuré selon les poèmes, on perçoit dans son silence une ébauche de la symbolique que lui donne la critique à propos du roman. Ce silence semble être un bouillonnement de paroles renfermées en elle, de paroles significatives, à venir – chronologiquement, cette parole absente naîtra-t-elle dans le théâtre ? Antoine Raybaud parle

« d'une innombrable parole qui dessine son absence non comme hantise de la perte, mais comme affleurement et affluences de paroles mémorielles en quête d'emploi »¹¹¹

3. 1. 3. Nedjma : symbole d'une nation à venir ou obstination muette et provocante ?

« Personnage-titre dont le nom annonce une signification, Nedjma est une signification absente comme elle est une parole absente. »¹¹²

précise Charles Bonn. On peut également se référer à S.Tamba, pour qui l'absence de parole de Nedjma évoque Ismène, la fait devenir

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 32.

¹¹² Bonn, Charles, *op. cit.* P.70.

« une grande silencieuse, de la famille de la nièce de Créon . » ¹¹³

Kateb, dans un «Message à l'occasion de la journée mondiale du 8 Mars 1989 »¹¹⁴, parle de la femme algérienne en ces termes :

« On n'entend pas sa voix [...], ce silence orageux engendre le don de la parole ».

La femme moderne, tout comme la femme traditionnelle, est

« bombe à retardement qui met en danger l'honneur patriarcal [, qui], en grandissant, rend ce danger toujours plus grand. [...] En somme, ce qu'on reproche à la femme [tout comme ce qu'on pourrait reprocher à Nedjma, et qui fait d'elle cette figure libre], c'est d'être belle, d'inspirer le désir, en un mot d'être femme ! ».

De plus, sans doute l'absence de parole met-elle en valeur, chez Nedjma comme chez ces femmes, cette « beauté clandestine » dont parle Kateb.

Avec le voyage au Nadhor et la prise d'otage de Nedjma, celle-ci échappe à sa fonction symbolique pour entrer peu à peu sur la scène de l'histoire. De plus, sa seule prise de parole du roman, constituée d'une suite de phrases tronquées, quelque peu incompréhensibles, semble ébaucher une énonciation à venir, accompagnée d'une affirmation de soi qui naît ici et sera transportée dans le théâtre, puis, peu à peu, vers la figure de la femme sauvage :

« Ces propos, d'une apparente banalité, qui semblent élagués d'autres textes, laissent néanmoins entrevoir – par leur prosaïsme même – une « béance », une « ouverture » vers un ailleurs. La femme en serait le sujet, non plus portée par un imaginaire mâle, mais au contraire, porteuse d'un imaginaire autre, à venir, cet *imaginaire national* se construisant... énonciatrice éventuelle d'un discours autre. Vers la fin de l'extrait cité, la prise de parole est signalée par le bref et curieux constat, « Nedjma parle en français ». Que lire dans cette mention ? Cette parole ne se livre qu'en partie, mais elle est désignée. La protagoniste accède au statut d'énonciatrice ; son discours se poursuit dans un hors-texte supposé et laisse entendre un ailleurs *imaginé*. »¹¹⁵

Comme le colonisé qui a été privé de la maîtrise de sa propre parole et qui ne pourra l'obtenir que dans l'indépendance, à travers la lutte pour cette indépendance, Nedjma ne peut pas encore se dire puisqu'elle semble représenter le pays à venir. Mais à

¹¹³ Tamba, Saïd, *op. cit.* Pp. 65-66.

¹¹⁴ Kateb Yacine, *Eclats de mémoire*. Paris : éd. IMEC, « Empreintes », 1994. Cf annexe A.

¹¹⁵ Aurbakken, Kristine, *Une Nouvelle Lecture de Nedjma* in Jacques Giraud et Bernard Lecherbonnier (dir.), actes de colloque, *Kateb Yacine, un intellectuel dans la révolution algérienne*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 64.

travers l'éclatement de la forme romanesque traditionnelle, on entrevoit une ouverture vers la possibilité de se dire soi-même, de maîtriser la parole sur soi, et donc une ouverture vers le genre théâtral qui inventera à la fois un langage du peuple algérien et de la femme-Nedjma-patrie. Mais, au-delà de cela, c'est même le désir de la parole qui est absent dans le roman, désir duquel naîtra, dans *Le Cercle des représailles*, le désir d'engagement, engagement à la fois politique et amoureux, puisque Nedjma et Lakhdar deviendront militants et amants.

3. 2. Le théâtre ou l'affirmation de soi

3. 2. 1. Naissance d'une combattante (et d'une nation) : *Le Cadavre encerclé*

Dans le théâtre, en revanche, la jeune femme prend sa place sur la scène du politique et de là sa parole au sens propre du terme apparaît :

« des deux premiers monologues aux deux derniers, il s'est passé un bouleversement fondamental dans la distribution de la parole. Nedjma prend la parole en l'assumant tout à la fois dans l'énonciation et dans un espace réservé habituellement aux hommes. Elle déclame dans un bar : « Il est temps de dire ce qui arriva lorsque Lakhdar sortait de l'enfance ». ¹¹⁶

On peut penser à l'évolution de la symbolique de son personnage et de toute la trame du récit, du point de vue historique. En effet, selon la thèse qui la donne comme symbole de son pays, elle peut dans le théâtre s'exprimer puisqu'elle devient une figure de l'histoire en mouvement, de ce nouveau pays en train de naître, dans la mesure où les protagonistes se battent pour l'indépendance.

Dans le domaine individuel la parole de la jeune femme s'inscrit également dans une toute autre dimension. Dans *Le Cadavre encerclé*, on pourrait assimiler sa prise de parole à l'affirmation de son rôle de mère. En effet, dans les romans, elle est muette et stérile alors que la parole dans le théâtre fait d'elle une mère. Et par les mots, elle rejoint en quelque sorte la folie des autres mères.

¹¹⁶Khelladi, Khedidja, *Paroles et silences dans Le Cadavre encerclé* in *Colloque international Kateb Yacine, Actes* (Alger, Riadh-El-Feth : 28, 29, 30 octobre 1990). Alger : office des Publications Universitaires, 1990. P. 330.

De plus, il s'agit dans le théâtre d'un espace d'énonciation totalement différent – espace que le spectateur est invité à transformer, en imagination, en paysage d'Afrique du nord, si l'on en croit les didascalies du début du *Cadavre encerclé*. Nedjma y est différente, elle est personnage qui doit jouer, être vu par les spectateurs et non plus par les personnages masculins qui l'entourent. A ce propos, Taïeb Sbouai traite de façon très intéressante de l'implication du personnage dans l'acte même d'écriture :

« quelles que soient l'importance et la précision de la préméditation à l'acte d'écriture, l'épreuve du sens est toujours là et elle reste à faire. Et ne peut se faire, dans le domaine du théâtre, sans le concours du personnage. S'écrire, et à plus forte raison en forme dialogique, c'est nécessairement s'inventer, s'infléchir et infléchir le vécu dans un (des) sens sinon nouveau(x), du moins jusque-là imperceptible(s). »¹¹⁷

On a parlé de l'intervention de Nedjma à propos de Lakhdar :

« Il est temps de dire ce qui arriva lorsque Lakhdar sortait de l'enfance »

Si Nedjma s'affirme en tant que personnage parlant, son injonction provoque un temps d'arrêt, de questionnement, et influe sur le reste de l'œuvre. C'est ce qu'explique Saïd Tamba :

« L'injonction relance l'intrigue. L'affrontement qui embrasait la cité cesse un temps, laissant place aux souvenirs, aux rêves, aux fantômes qui vont toucher « au cœur même du réel ». L'enfance qui avait été vécue comme dans un « pays étranger » s'achève dans un espace clochardisé sous l'aile de parents humiliés. Et, le questionnement reprend car « l'enfance en sait plus, car nulle réponse ne lui convient ». Des réalités singulières, intimes transparaissent : les protagonistes – des jeunes filles et des jeunes hommes – confient brièvement leurs aspirations à vivre leur propre vie, chacun libre de sa propre attitude. Une femme avait provoqué cette crise. Elle allait plier la suite de l'œuvre au désir féminin. »¹¹⁸

3. 2. 2. La Femme sauvage

Si Nedjma est la Femme Sauvage, il y a néanmoins une transformation importante qui s'opère dans le passage de l'une à l'autre et, une fois devenue

¹¹⁷ Sbouai, Taïeb, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁸ Tamba, Saïd, *Kateb à ses débuts. Algérie 1946-1954* in Jacques Giraud et Bernard Lecherbonnier (dir.), actes de colloque, *Kateb Yacine, un intellectuel dans la révolution algérienne*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 24.

sauvage, la femme des premières œuvres de Kateb, la Nedjma originelle ne reviendra plus. On peut citer Edouard Glissant qui parle, dans la préface du *Cercle des représailles* – l'ensemble des trois pièces *Le C.E*, *La Poudre d'Intelligence*, *Les Ancêtres redoublent de férocité* et du poème *Le Vautour* –, de *La Poudre d'intelligence* comme d'un :

« second temps théâtral, durant lequel il est permis à la Nedjma du *Cadavre* de s'accomplir jusqu'à devenir la femme sauvage des *Ancêtres* ». ¹¹⁹

En devenant la Femme sauvage, Nedjma a trouvé sa voie, mais surtout sa voix : elle devient chef d'un clan matriarcal. Elle dirige les hommes et surtout est acceptée comme meneuse pour aller au combat. Sa parole prend sens et trouve le ton juste, et c'est « par sa voix de musicienne » qu'elle parvient à s'imposer. Dans *L'Algérie des maudits*, on apprend que :

« Elle seule savait laisser tomber sa voix comme une pierre fracassée, jusqu'à l'intensité du silence »

La parole, dans le théâtre, devient parole prophétique. On peut penser à Keblout qui s'est fait prophète à double reprise, dans la guerre de 130 ans, pour annoncer la venue de Lakhdar puis de Nedjma :

« Ce n'est plus moi, c'est mon noyau
Appelez-le Lakhdar, celui qui me ressemble
Appelez-le Lakhdar, souvenez-vous »

Puis, s'adressant à Keltoum il dit :

« Un siècle passera et tu seras Nedjma
L'étoile d'un charnier
Les hommes qui te verront
Briller et disparaître
Tu les verras mourir et perdre la raison
Comme tu m'as tué, comme tu as perdu ma tête. »

Mais pour autant, ce n'est que l'homme qui est prophétique... Cependant, Nedjma reste le centre et Keblout avait bien prévu ce qu'elle serait, un siècle plus tard : elle a le pouvoir sur les hommes, leur vie, mais sans pour autant en être heureuse et en ressortir ni grandie ni orgueilleuse.

Et, si Keblout dit que Keltoum deviendra Nedjma, on peut voir un parallèle encore plus frappant entre Nedjma, ou plutôt la Femme sauvage, et la Kahéna, dite aussi Dihya. En effet, Kateb place dans la bouche de son héroïne les mêmes paroles

¹¹⁹ Glissant, Edouard, préface de Kateb Yacine, *Le Cercle des représailles*. Paris : Seuil, « Points », 1959, p. 11.

que dans celle de la guerrière mythique. Par la parole, la Femme sauvage va au-delà du personnage originel de Nedjma, et même au-delà de la simple figure de militante du *Cadavre* puisqu'elle rejoint la plus grande combattante algérienne :

« L'aboutissement de cette évolution, qui correspond à une libération progressive, dont le signe est l'accession à la parole, c'est le personnage de la Kahyna, dans *La guerre de 2000 ans*, pièce qui inclut un texte précédent intitulé *La Voix des femmes*. La Kahyna, dont ses ennemis disent « *il ne faut surtout pas qu'elle parle, qu'on l'écoute* ». Ainsi, l'œuvre donnant peu à peu la parole aux femmes, trouve le moyen d'échapper aux « petits secrets », ici ceux d'une passion à jamais fixée sur l'image d'une femme inaccessible. »¹²⁰

Alberto Eiguer dit que « la parole jouera son rôle intégrateur »¹²¹ dans l'appropriation de l'identité féminine. Et c'est ce que l'on remarque à travers le personnage de Nedjma : Kateb, en lui accordant l'accession à la parole, fait d'elle une femme qui a une personnalité et une identité propre. Mais dès les premiers poèmes, c'était en fait le cas puisque, muette, elle détenait la liberté de mouvement. Il lui accordait le pouvoir sur son écriture :

« Nedjma, reviens
De ta mauvaise fin
Tu renaîtras
A ta place
Sous tes propres traits
C'est cela
La métépsychose
Je te la propose »¹²²

On ne peut cependant nier que Kateb ne prenne pas vraiment en compte le ressenti féminin. Il ne fait que des suppositions et il a toujours un regard extérieur sur les femmes, puisque, c'est une évidence, il n'en est pas une. Bien que ceci représente incontestablement une limite à la possibilité d'une écriture au féminin dans l'œuvre d'un écrivain homme, il semble que l'on ne puisse se limiter à de telles considérations. En effet, nous verrons que Kateb va bien au-delà du don de la parole à son personnage féminin. Il permet, par delà l'écriture, à la Femme sauvage de

¹²⁰ *Colloque international Kateb Yacine, Actes* (Alger, Riadh-El-Feth : 28, 29, 30 octobre 1990). Alger : Office des Publications Universitaires, 1990, p. 169.

¹²¹ Eiguer, Alberto, *op. cit.*, p. 29.

¹²² Kateb, Yacine, *L'œuvre en fragments*, Arles, Actes Sud, « Sindbad », 1986.

trouver sa place, en lui abandonnant à la fois le poème amoureux, la possibilité d'une autre parole que constitue le politique et en lui permettant de s'extraire définitivement du mythe qui lui colle à la peau. Il s'inscrira ainsi à la fois dans une tradition féminine de transmission de l'Histoire, des histoires, et, au côté de Cixous, dans un mouvement d'écriture qui permet aux mots, grâce à l'abolition des frontières textuelles traditionnelles, de devenir réellement les vecteurs de la mémoire et du féminin.

Chapitre 3 : La mémoire de la « tribu »

La mémoire de l'Histoire, à travers, de manière ancestrale, la mémoire *des* histoires, passe par la mémoire féminine. Les femmes sont garantes d'une mémoire collective, donc l'écriture de l'Histoire est de l'ordre du féminin, du maternel, de la transmission de « femme » à « femme ». Chez Kateb, on peut se souvenir de l'épisode du bain maure entre la mère de Kamel et la mère adoptive de Nedjma, épisode où l'on apprend que l'une est de la tribu de l'aigle et l'autre de celle du vautour.

Or, on a vu à travers le personnage de Nedjma et son évolution au fil de l'œuvre à quel point la parole acquiert de l'importance lorsque l'on parle d'une évolution du féminin de par l'écriture. Pour la transmission, c'est plus que jamais la voix que les femmes utilisent, sans doute parce que, en trouvant leur voix, elles aident leurs filles à rechercher la leur – leur voie.

« Moi aussi, mère, c'est aveuglement que j'entre en contact avec ton aveuglement.

Je n'ai pas oublié ta voix. »¹²³

¹²³ Cixous, Hélène, *Souffles*, Paris, éd. Des Femmes, 1975, p. 73.

1. Histoire et histoires

Si, traditionnellement, on sait que les femmes ont dans la plupart des sociétés un rôle de conteuse, il ne s'agit pas seulement pour elles de narrer les petites histoires. C'est par la voix des femmes et par l'intermédiaire des histoires que s'effectue la transmission de l'Histoire. Elke Richter¹²⁴, dans sa thèse de doctorat sur Assia Djébar, parle d' « historioralité » pour décrire cette transmission orale de l'Histoire. Et c'est le même phénomène que l'on peut observer dans toutes les sociétés méditerranéennes, ce qui transparait aussi bien dans l'œuvre d'Hélène Cixous que dans celle de Kateb Yacine. Cependant, les circonstances de vie des personnages, en particulier des personnages féminins, des personnages maternels, ont créé une rupture de cette tradition, comme on le verra, et ce pour diverses raisons.

1. 1. Rupture de la lignée

Les mères des personnages masculins de Kateb, dans leur folie, en oublient la transmission « vraie » du passé. Avec la folie, la mémoire se transforme et peut-on lui faire confiance ? Mais nous verrons que pour les femmes, le recours à la folie, ou en tout cas à une perte de la mémoire peut être un choix délibéré. Laura Cremonese explique avec pertinence la vision des femmes écrivains à ce propos :

« beaucoup d'entre elles ont trouvé un « antidote » à la mythisation de la mère dans l'apologie de la folie. »¹²⁵

Or, chez Kateb, la figure mythique de la Femme sauvage – non mère, ou peu maternelle en tout cas – se heurte à cette folie commune et oscille entre deux attitudes : ne rien renier et correspondre au fantasme ou sombrer dans la folie dominante. Elle a finalement recours à un troisième choix, celui d'intégrer le passé tout en inventant sa propre Histoire, en contribuant à faire entrer les femmes qui l'entourent dans le politique et donc dans une mémoire autre. Si ce choix est risqué puisqu'il lui coûte la vie, il lui permettra de s'extraire du mythe et d'inscrire sa parole, et par là l'écriture, dans l'Histoire.

¹²⁴ Richter, Elke, *L'Écriture du « je » hybride, Le Quatuor Algérien d'Assia Djébar*, Thèse de Doctorat de l'Université Paul Valéry, Montpellier III, 2004.

¹²⁵ Cremonese, Laura, *op. cit.*, p. 42.

1. 1. 1. Une société en mal de racines

Les mères pourtant « traditionnelles » de l'œuvre de Kateb Yacine, quant à elles, s'écartent également des images et des schémas conventionnels. La mère de Nedjma était Française, et donc échappe à la tradition... Lella Fatma, elle, ne peut conter l'histoire de la lignée de sa fille adoptive, puisqu'elle n'appartient pas à sa généalogie, ne fait pas partie de cette lignée. Et puis c'est, dans l'histoire de Nedjma, la vie des Keblouti qui est capitale. C'est donc, dans *Nedjma*, à Si Mokhtar de remplir ce rôle traditionnellement féminin. Il y a transgression et rupture.

Mais on sait aussi que, dans cette société traditionnelle, le seul pouvoir dont disposent les femmes sur les hommes, c'est le pouvoir sur leur propre corps et donc, plus important encore, le secret de l'identité paternelle de leurs enfants. Kateb Yacine nous montre bien que la mémoire est détenue par les femmes et, en mettant en scène des femmes adultères qui refusent de révéler le secret des origines, il donne aux femmes le pouvoir sur l'Histoire. Même son écriture s'inscrit dans cette tradition de brouillage : en jouant avec le genre de l'autobiographie, il laisse les femmes réelles s'emparer d'un ascendant sur les hommes fictionnels et donc d'un pouvoir bien réel sur la narration.

Chez Cixous, la rupture s'opère par le fait que la narratrice ne transmet tout simplement pas les histoires de sa famille, de son « clan ». S'il y a ré-appropriation par la figure de la mère, on s'interroge sur les relations conflictuelles entre la mère et la fille. On sent à la fois une fascination et une incompréhension à l'égard de la mère. Il y a conflit mère-fille, notamment, dans *Les Rêveries*, à propos du retour éventuel de la mère en France, après la guerre – situation en soi très symbolique. Mais il semble, à la lecture des premières œuvres d'Hélène Cixous, que l'opposition soit beaucoup plus ancienne. Enfant, la petite Hélène pensait sa mère fragile, craignait toujours de la perdre – peut-être de perdre avec elle la mémoire familiale ? Or, c'est son père qui est mort et l'a abandonnée :

« J'en perds ma mère. Il m'était né une jeune femme à moi confiée par le mort et son nom était Veuve. Comment pouvais-je craindre de la perdre désormais, alors qu'elle était à ma garde ? Jusqu'alors je l'appelais, je hurlais. Maintenant je dois

répondre d'elle. Et je réponds. La vie est sans appel. Je ne l'adore plus. [...] Je l'adorais absente. D'être absente. »¹²⁶

Est né de là un sentiment de reproche à l'égard de la mère, veuve mais encore belle, féminine donc non maternelle selon les critères de l'époque. De plus, il s'avère que c'est le père de la petite fille qui représentait l'accès à la mémoire qui l'intéressait, celle des mots, du français qui sera la langue de l'écriture. Laura Cremonese nous éclaire à ce sujet :

« L'étrangeté de la mère, isolée dans son univers, est accentuée par sa langue d'origine, l'allemand, qui n'est pas la langue paternelle. Alors que le père a la capacité d'apprendre à l'enfant de nouveaux mots, elle n'offre pas de réponse aux questions essentielles. « Elle a deux cahiers de vocabulaire remplis de mots de mon père mais je les ai tous lus et je les connaissais déjà ». Les mots que la mère connaît en plus sont des termes d'anatomie et de physiologie, que la petite fille estime inutiles ; si elle les apprend, c'est « pour lui faire plaisir ». Ainsi, d'un côté s'élève le père intelligent et savant qui connaissait tous les mots, mais qui est parti trop tôt pour les apprendre à sa fille ; de l'autre, la « petite femme » du père, qui « ne parle guère » et qui n'a pas eu le temps de lire, parce que la vie allait trop vite... La mère se révèle incapable d'accomplir les tâches paternelles et ce qu'elle peut offrir est assez décevant. »¹²⁷

Finalement la langue française, comme chez Kateb, représente une frontière dans la continuité de la transmission. Chez ce dernier, la perte de la mémoire passe aussi par l'adoption de la langue du colon, la langue de l'école, le français. On sait que Kateb Yacine lui-même ne parvenait pas à lire l'arabe dialectal et que les acteurs transposaient directement ses paroles pour que les pièces puissent être montées en arabe. Et, dans *Nedjma*, on note que :

« Nedjma parle en français »

Bien que l'apprentissage du français permette aux femmes de s'extraire des cercles conventionnels, de l'enfermement, dans la mesure où c'est la langue de l'apprentissage, de la communication, à travers l'écriture et la lecture, il les coupe parallèlement des mères, donc du lien avec les ancêtres. Et, si la mère de Kateb a appris à parler et à écrire en français avec l'aide de son fils, toutes les mères ne font pas de même, et les histoires ancestrales doivent nécessairement se perdre... Il y a rupture du lien à l'Histoire, mutilation de la mémoire. C'est aussi là que se trouve un des grands problèmes, pour nos auteurs, du choix de la langue française, la langue

¹²⁶ Cixous, Hélène, *Osnabrück*, Paris, Des Femmes, « Antoinette Fouque », 1999, p. 74.

¹²⁷ Cremonese, Laura, *op. cit.*, p. 101.

non maternelle, pour incarner le politique, le féminin, l'histoire – qui sont pourtant affaires de mères.

1. 1. 2. Naissance d'une histoire propre

Mais rompre avec la tradition maternelle et ancestrale de transmission, c'est aussi, pour l'écrivaine féminine et féministe qu'est Hélène Cixous, rejeter tout le versant négatif du conte, de la légende ou du mythe vis-à-vis de la femme :

« Mais pour toi, les contes t'annoncent un destin de restriction et d'oubli ; la brièveté, la légèreté d'une vie qui ne part de la maison de ta mère que pour faire trois petits détours qui te ramènent tout étourdie à la maison de ta grand-mère qui ne fera de toi qu'une bouchée. »¹²⁸

De même, dans l'œuvre de Kateb, du moins dans ses poèmes, la rupture de la transmission a à voir avec le refus des mythes et de la tradition d'oralité qui les accompagne. C'est ce qu'explique en détails Antoine Raybaud :

« Le papyrus d'une mémoire, l'abeille capable de polléniser à distance, le serpent conducteur d'Eurydice par ses chemins secrets, voici que, impliqués dans cette aventure de mutisme et d'erreur qu'est l'espace de Nedjma-des-poèmes, ils ne sont plus que « *le palimpseste qui se déroule en épilogues menteurs* ». Pour le dire en d'autres termes, les débris qui restent d'un univers d'oralité, contes scènes de l'imaginaire, distribution des rôles et des pratiques, sol du terroir et cadres d'appartenances, tout cela, qui a perdu ses pleins originaires et sa vitalité, n'a pas gagné en contrepartie la capacité de se refaçonner en fonction d'urgences et de questionnements : c'est ce qui ressort tant du montage d'un poème que de la circulation des éléments qui font retour d'un poème à l'autre, ou cumulent des strates d'origines différentes. « *Dans les remous du sol natal, c'est là que je demeure* ». »¹²⁹

Mais le rejet des traditions orales de transmission s'effectue également, et peut-être surtout, en opposition à la mère. Si la petite fille dit de sa mère qu'elle « avait égaré notre passé... notre mère nous avait dépossédés », c'est toujours, dans les œuvres plus récentes, cette mère qui permet d'accéder au passé, passé en Europe avec la narration de l'holocauste, passé en Algérie à travers les frustrations des juifs et des colonisés. Pour la mère, il y a toujours nécessité de demeurer dans sa clinique,

¹²⁸ Cixous, Hélène, *La Venue à l'écriture*, Paris, U. G. E., 1977, p. 21.

¹²⁹ Raybaud, Antoine, *op. Cit.*, p. 42.

de poursuivre le chemin. Elle perpétue à la fois l'œuvre de son mari décédé, ce mari médecin, et de toutes les femmes qui, de tous temps, ont fait naître les enfants d'autres femmes. La clinique a chez elle une symbolisation très différente de celle qu'elle a chez Kateb : dans *Nedjma*, la clinique signifie surtout l'incompréhension, la folie, celle de la mère mais aussi celle de Rachid qui croit avoir une hallucination quand il a vu Nedjma, cette figure mouvante. Nedjma, d'ailleurs, correspond à une figure qui a une histoire mais celle-ci peut correspondre à toutes les histoires. Elle pourrait appartenir à toutes les généalogies, à toutes les cultures et à toutes les époques, par son caractère de « caméléon ».

1. 1. 3. L'écriture : vers une réconciliation ?

De plus, en ce qui concerne Hélène Cixous, il y a sans doute à s'interroger, dans les rapports entre la mère et la fille, sur la relation à l'écriture pour l'une et l'autre. En effet, chacune a une manière différente de percevoir la transmission de la mémoire collective et l'acte même d'écrire est douloureux pour la femme qu'est Cixous, en vue du passé commun vécu avec sa mère. En ce qui concerne le rapport à la mère dans l'acte d'écriture, B. Didier dit :

« Le retour à la mère est un fascinant retour au Même, ou plutôt à la même.

D'autant plus tragique si la mère demeure une inconnue ou une énigme »¹³⁰

Cixous elle-même explique, dans *La Venue à l'écriture*, que cela va bien au-delà, puisque qu'écrire représente une sorte de feed-back, la fille prenant en écrivant le rôle de la mère, et qu'il s'agit là d'une angoissante manœuvre :

« Ecrire ? J'en mourais d'envie, d'amour, donner à l'écriture ce qu'elle m'avait donné, quelle ambition ! Quel impossible bonheur. Nourrir ma propre mère. Lui donner à mon tour mon lait ? Folle imprudence. »¹³¹

A travers l'écriture, il y a recherche d'une ré-appropriation de l'Histoire, mais transgression de la tradition orale de transmission :

« Je veux bien que toute écriture soit transgression, et qu'écrire soit pour l'homme aussi enfreindre un interdit. Disons que la transgression sera double ou triple chez la femme. Il s'agira non seulement de transgresser l'interdit de toute écriture, mais encore de le transgresser par rapport à l'homme et à la société

¹³⁰ Didier, Béatrice, *op. cit.*, p. 26.

¹³¹ Cixous, Hélène, *La Venue à l'écriture*, Paris, U. G. E., 1977, p. 20.

phallocratique. De le transgresser aussi peut-être par rapport à une sorte de vocation de la voix, du chant, de la tradition orale qui a été assumée par les femmes. Parce que tel était l'intérêt de la société ? parce que pour l'enfant, fille ou garçon, la première voix est la voix maternelle, mais que la fille plus que le garçon se sent l'obligation de reprendre et de perpétuer le chant de la mère. D'où un certain malaise de la femme à l'égard de l'écriture qui ne lui semble pas toujours adéquate pour transcrire ce chant. Ecrire, c'est figer sur une feuille de papier une modulation qui risque d'y perdre vie. Pour la femme, plus que pour l'homme, la lettre est morte. Alors reprend tout son poids le discours social qui l'incite à travailler de « pierres vives », et à faire des enfants plutôt que des livres. »¹³²

D'où sans doute la tradition qui veut que les femmes écrivent d'un jet, plus rapidement que les hommes, même si elles raturent beaucoup. Et d'où, pour Hélène Cixous, la naissance de cette écriture si atypique, écriture « parlée », « pensée », cette écriture viscérale, de l'intérêt pour les rêves et pour les pensées sans fondement, pour l'imagination sous toutes ses formes.

« Or, précisément ce rapport à la littérature orale, cette « oralitude » (ce mot est bien laid, tout au plus a-t-il l'avantage d'écarter les équivoques de l' « oralité »), est précisément un élément très positif de cette spécificité féminine. Ecrire n'apparaîtra plus à la femme comme une sorte de trahison par rapport à la parole si elle sait créer une écriture telle que le flux de la parole s'y retrouve, avec ses soubresauts, ses ruptures et ses cris. »¹³³

Il y a à la fois création d'une écriture qui demeure vivante, au contraire de cette lettre traditionnelle dont parle Béatrice Didier, et retour à une tradition du conte, qui utilise tous les ressorts de l'imagination, à commencer par les animaux. Et, à travers ces mêmes animaux, le retour à l'état de femme sauvage, de « femme qui vit parmi les loups » : ce même loup qu'on peut retrouver dans le rapport de la femme à un état sauvage, comme nous l'explique C. P. Estés, a une grande importance dans les textes de Cixous : il est même présent dans un de ses titres, *L'Amour du loup et autres remords*.

¹³² Didier, Béatrice, *op. cit.*, pp. 16-17.

¹³³ *Ibid.*, p. 32.

1. 2. Ré-appropriation de l'Histoire

1. 2. 1. De Nedjma-des-poèmes à la Femme sauvage

A travers le voyage au Nadhor, Si Mokhtar et Rachid opèrent pour une remise en route du rapport féminin à l'Histoire. Nedjma est mise face à l'histoire tribale, à l'histoire des ancêtres Keblout et Keltoum. Si elle est là pour perpétuer la tribu et pour assurer l'avenir de celle-ci, elle se rapproche du passé, ne serait-ce que par le fait d'entrer dans l'espace du passé, le lieu dont « ses pères » se sont enfuis.

D'autre part, Nedjma correspond vraiment à un retour à la mémoire, puisqu'elle est la seule femme de l'œuvre de Kateb qui ait une biographie. D'ailleurs il nous dit que Keblout avait prévu sa venue. S'adressant à Keltoum, il dit :

« Un siècle passera et tu seras Nedjma »¹³⁴

Elle a donc un rapport étroit à la mémoire, de par ceux qui l'entourent, et ceux-ci lui offrent un lien à la fois avec le passé et avec le futur, une inscription dans l'Histoire.

Selon Antoine Raybaud, si Kateb n'a pas intégré ce qu'il nomme l'espace de Nedjma-des-poèmes dans la narrativité du *Polygone étoilé*, c'est à cause de la perte de l'oralité qui y est présente et qui a été évoquée plus haut. Il y aurait dans le texte « narratif » une intention de retour aux ancêtres, de repositionnement par rapport à la lignée. Le critique parle de « re-fondation généalogique » associée, comme dans *Nedjma*, à un repositionnement du personnage Nedjma dans les espaces narratifs du textes, autrement dit les espaces de parole ou d'écrit que sont les carnets de Mustapha ou les délires de Rachid. A savoir si Kateb ne redonne pas également sa place à la parole féminine dans son inaccessibilité pour les hommes, en rendant à Nedjma son rapport aux ancêtres, et donc à la mémoire...

Cependant, le personnage féminin des textes narratifs n'est au fond qu'un intermédiaire entre celui des poèmes et celui des *Ancêtres*. Si Nedjma s'inscrit dans un espace de la mémoire, elle n'a aucune prise sur le présent puisqu'elle ne décide de rien. Il lui faudra devenir la Femme sauvage pour vraiment habiter le rapport à l'Histoire, et laisser le féminin envahir l'écriture.

¹³⁴ Kateb, Yacine, *L'œuvre en fragments*, Arles, Actes Sud, « Sindbad », 1986.

1. 2. 2. De la mère Eve à la mère Algérie

En ce qui concerne Hélène Cixous, le retour à la mémoire se fait incontestablement par l'intermédiaire de la mère. Mais c'est aussi à travers la ré-appropriation du pays d'origine et des figures qui l'incarnent qu'elle parviendra à inscrire son œuvre, en particulier *Les Rêveries de la femme sauvage*, dans une perspective plus large, à la fois dans un rapport à l'histoire et au politique.

« la mémoire de la mère reste indispensable, comme la clé de voûte qui porte ce pays reconstruit, ce pays rêvé mais qui ne cède pas, qu'on n'arrive à toucher, à apprivoiser que pendant un bref instant, celui de l'intimité, de la proximité corporelle, symbolisée par Aïcha, femme découverte uniquement derrière les grilles, les portes fermées, derrière les murs où cette femme algérienne est déjà dans un « autre monde », celui des « autres » [...] Et comme l'affirme la mère, à qui la narratrice demande si elle a jamais été admise dans la maison d'Aïcha : tout en ayant aidé la femme à accoucher *dans* la maison, la mère ne croit jamais y avoir été. »¹³⁵

A travers le retour au pays et l'écriture d'une œuvre qui lui est consacrée, Hélène Cixous devra revenir à son histoire et parvenir à habiter l'espace de l'enfance qu'elle ne maîtrise pas, quelques soixante ans après, puisqu'elle n'a jamais pu le parcourir librement.

Mais le retour à la connaissance de l'histoire se fait aussi, comme le montre Béatrice Didier, par une régression, pourrait-on dire, vers le monde de l'enfance :

« Retrouver l'enfance, c'est encore retrouver des êtres, le plus souvent ressusciter des morts dans l'évocation d'une certaine continuité familiale. [...] Remonter toujours plus loin dans le passé, comme si, derrière leur enfance, elles pouvaient trouver encore d'autres enfances, et jusqu'à l'enfance du monde. »¹³⁶

Et pour Hélène Cixous, le retour à l'enfance est indissociable de l'écriture telle qu'elle la conçoit :

« J'ai toujours écrit à partir du matériel de la littérature, de la scène primitive de toute littérature, qui est une scène de famille. On pourrait le dire d'Eschyle. Ce n'est pas une façon de tout ramener à ma famille, mais de considérer que c'est une famille qui peut avoir valeur universelle, si j'ai le regard suffisamment analytique ou poétique pour en dépasser l'écorce réaliste. »¹³⁷

¹³⁵ Zupancic, Metka, *op. Cit.*, p. 84.

¹³⁶ Didier, Béatrice, *op. cit.*

¹³⁷ Cixous Hélène, citée par Ceccatty René (de) in *Le Monde*, Paris, 13 Novembre 2004. Cf annexe C.

1. 2. 3. Ecrire comme héritage : le lien entre passé et avenir

L'écriture d'Hélène Cixous évolue dans un rapport à la mémoire qui nous semble typiquement féminin. Mais on perçoit également une relation à l'enfance presque proustienne à travers l'écriture. Chez Cixous en effet l'écriture apparaît comme une recherche perpétuelle de traces d'émotion ancestrale. Et, comme nous le montre Metka Zupancic dans ce long passage extrait du numéro d'*Expressions maghrébines* consacré à Hélène Cixous, l'acte même d'écrire opère pour une réconciliation avec la mère et avec la mémoire, dans un rapport à l'inconscient qui se rapprocherait presque de l'hypnose ou de la psychanalyse :

« l'écriture démarre, elle progresse, elle s'épanouit : dans la mesure du possible, le pays reviendra habiter les pages, grâce à la jonction de deux mémoires, de celle de la mère de la narratrice associée à celle de la fille. Sur le plan mythique, la mère, Déméter, sage-femme de surcroît, participe à la naissance, impossible, l'avons-nous vu, et pourtant réussie dans une certaine mesure, toujours profondément paradoxale chez Cixous, de cette entité en chair et en os, de ce pays, ainsi que de sa fille dans ce pays, pour que la mémoire soit partiellement sauvée, préservée, sans que pour autant elle puisse vraiment réussir à faire remonter le tout, la totalité de ce qui a été supprimé ou enfoui. Cixous, nous le voyons bien, se lance elle aussi – ou bien s'agit-il de sa narratrice ? – corps et âme dans la quête, dans la mise au monde de ce qui frappe aux portes de son inconscient et qui remonte jusqu'à sa conscience. Elle permet pleinement à l'écriture (au livre entier toujours perçu comme un être vivant) de se lancer tel un cheval (dès la page 10 des *Rêveries*, nous rencontrons de nouveau cette force primordiale des chevaux messagers voyageant entre plusieurs mondes), pour explorer toutes les possibilités, sans réserve, pour nourrir tous les espoirs. Mais voilà qu'apparaît immédiatement l'autre versant aussi, celui de la défaite, celui du désespoir. Comme dans les livres précédents, l'écriture reste cet endroit privilégié où toutes les possibilités sont explorées, dans un va-et-vient constant entre les oppositions et les contraires qui se touchent incessamment . La remontée orphique, tout en s'avérant impossible, en fin de compte, n'est pas rejetée : elle recommence plutôt de livre en livre, dans cette circulation de la sève des mots qui, dans une spirale centripète, espérons-le, permettra à la narratrice – à l'écrivaine – de s'approcher autant que possible du centre, avant que l'oubli ne remporte de nouveau ce qui a été entraperçu ou noté dans une des pages des livres cixouciens. Si, dans *Les Rêveries des la femme sauvage*, la porte s'ouvre, celle qui semble mener vers la présence de l'Algérie, une autre porte se ferme à la fin du *Jour où je n'étais pas là*, celle d'abord de la mémoire de la mère, pour

que la narratrice laisse enfin partir cet enfant pas-né-pour-la-vie [...] et qu'elle ferme d'abord le livre [...] pour ensuite laisser se refermer ce passé incarné par la Clinique, dernier vestige algérois de la famille Cixous ; est-ce pour autant que les souvenirs de ces lieux, de ces moments ne remonteront pas dans les ouvrages encore à venir ? »¹³⁸

Dans un autre article d'*Expressions maghrébines*, il est fait référence à l'écriture comme un trajet vers le retour aux origines, vers l'acceptation. Sans doute l'écriture est-elle née de la séparation et sans doute est-ce grâce à elle que se fait la réconciliation :

« Est-il significatif que ce soit à la fin du livre que la narratrice affirme sentir le Clos-Salembier « en » elle ? Serait-ce donc l'écriture du livre qui a amené cette nouvelle hospitalité ? Autrement dit, le temps de cette hospitalité serait-il une création linguistique ? »¹³⁹

Mais, au-delà de la réconciliation, l'écriture utilise le retour à la mémoire comme une catharsis, dans une démarche proche de la libération par un travail psychanalytique. Elle donne à lire aux autres et se débarrasse de ce qui pèse sur son inconscient :

« dans la mesure où elle s'inscrit du côté de la naissance, de la vie [...], l'écriture s'associe à la séparation, mais une séparation créatrice, nourrissante. Ecrire, c'est nourrir ce qui va se départir de soi. »¹⁴⁰

De même, chez Kateb Yacine, l'écriture permet à son auteur de se libérer de son histoire passée avec Nedjma. Elle nourrit la séparation entre le poète et la Nedjma originelle, elle nourrit en quelque sorte l'amour qui disparaît avec la séparation mais qui, grâce à l'objet livre, sera éternel. Mais au-delà de simples considérations thématiques, on remarque que l'écriture permet au poète de faire le lien entre le passé et l'avenir de son pays, et cela surtout avec la transformation de son personnage « dit », Nedjma, en une femme qui se dit et prend possession de l'œuvre, la Femme sauvage. Finalement, si l'écriture s'inscrit dans une continuité historique grâce au rapport au passé de son auteur, c'est surtout par l'intervention du politique qu'elle parviendra à maturation.

¹³⁸ Zupancic, Metka, *op. Cit.*, pp. 86-87.

¹³⁹ *Ibid.*, p.64.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 66.

2. Le politique : une autre prise de parole

Si le féminin est souvent abandonné au profit du politique, donc de l'historique, dans l'œuvre de Kateb, à l'image de sa vie personnelle, nous remarquons que lieux du féminin et lieux de l'histoire se rencontrent fréquemment, sans doute parce qu'aux yeux du poète, il y a toujours conflit entre ces deux pôles essentiels. Or c'est par l'écriture que pourra peut-être s'établir un équilibre, et l'écrivain l'a compris. C'est donc de cette opposition que naît le récit... Et comme le dit Kateb lui-même, c'est par l'écriture que le poète participe à l'histoire de son pays :

« Je voulais en effet atteindre une sorte d'accouchement de l'Algérie par un livre. C'est très important, parce que, à ce moment-là, le sang coulait. En posant la question algérienne dans un livre, on pouvait atteindre les gens au cœur. C'est beaucoup plus fécond, plus fort, c'est le sens même du combat des Algériens : ils ne sont pas morts pour tuer, ils sont morts pour vivre. »¹⁴¹

Ce qui fait dire à Tassadit Yacine, dans un autre entretien, que chez Kateb l'écriture devient le lieu de l'histoire au féminin, dans un pays où l'on a trop tendance à occulter toute présence féminine en ce qui concerne l'organisation sociale :

« Votre *Nedjma*, c'est à la fois le pays, l'histoire, la conscience. En arabe, *Nedjma*, c'est le nom d'une femme. Dans le même ordre d'idée, on peut dire que l'histoire est aussi niée. Comme on a oublié aussi le rôle des femmes pendant la guerre, ils nient l'existence des femmes comme être humains. Il y a par conséquent, à mon avis, ce refus de voir les femmes chez nous telles quelles sont. »¹⁴²

2. 1. L'auteur et les ancêtres

C'est dans une société où la femme n'a aucune place dans le territoire politique que Kateb Yacine donne naissance à ses personnages. Dans le chapitre sur le monde arabe de *Masculin-féminin*, rédigé par Raja Ben Slama, on lit :

« l'institution du « voile », qui, à l'époque du prophète, ne signifiait pas seulement l'étoffe sur le corps féminin, mais bien la division de l'espace social et la réclusion des femmes de condition libre. [...] Ce principe d'autorité qui

¹⁴¹Kateb, Yacine, *Le Poète comme un boxeur*, Paris, Seuil, 1994. p. 27.

¹⁴²*Ibid.*, p. 104.

impose l'obéissance des femmes [...] entraîne [...] l'exclusion de celles-ci de la sphère politique. »¹⁴³

A partir de ces données, le poète devra faire de la Femme sauvage, son incarnation du politique, une femme quelque peu « hors normes », bien que parfois voilée. Mais dans la mesure où l'écriture féminine n'est pas possible, ou du moins pas facile, dans le monde qui entoure Kateb, la prise de position politique est une bonne alternative pour son personnage. En faisant de la Nedjma originelle, la femme muette et libérée, une Femme sauvage qui regarde son fils jouer du couteau et qui pose des bombes, il parvient à lui donner la parole. A travers l'écriture katébiennne, c'est cette femme, la seule femme qui ait de l'importance dans toute son œuvre, celle que l'on pourrait considérer comme son double féminin, qui prend la plume en prenant les armes. A cette Femme sauvage, le poète permet de faire perpétrer la parole féminine des ancêtres. En effet, il est d'un symbolisme troublant que les mêmes mots aient été mis par Kateb dans la bouche de la Femme sauvage et dans celle de l'héroïne mythique algérienne, la Kahéna. Et l'on remarque également que, dans l'un des textes réunis par J. Arnaud, nommé *La Femme Sauvage/5*, ladite femme sauvage n'est autre que la Kahina, autrement appelée ici Dihya. On retrouve dans ce texte théâtral de nombreux passages similaires à ceux que l'on peut lire dans la version de *La Kahina ou Dihya* publiée récemment au sein d'un ouvrage intitulé *Parce que c'est une femme*.¹⁴⁴

D'autre part, le parallélisme entre Keltoum et Nedjma, ou la Femme sauvage, est primordial sur le terrain de la transmission. Si l'ancêtre Keblout avait prédit que Nedjma deviendrait Keltoum, cette femme qui tranche la tête de son mari pour ne pas le livrer à l'ennemi, pour ne pas céder, montrant aux femmes des générations suivantes un exemple de courage féminin des plus significatifs, c'est par la volonté seule que Nedjma, en devenant la Femme sauvage et en prenant acte du politique, perpétue son « œuvre ». Contrairement à son ancêtre, elle ne tuera pas Lakhdar, et c'est à elle-même que l'on tranchera la gorge, toujours dans une volonté de résister. Dans une certaine mesure, en mourant, la Femme sauvage refuse symboliquement de demeurer l'objet d'échange et l'objet sexuel que ses sœurs furent pour les guerriers depuis toujours. C'est par la parole politique, par le choix de la mort au bout du chemin, par la décision de continuer le combat de Lakhdar, mais à sa manière, qu'elle inscrit les mots du changement. Ces mêmes mots, Kateb les lisait dans le

¹⁴³ Ben Slama, Raja, in Nadia Tazi (sous la direction de), *Masculin-féminin*. Paris : « Les Mots du monde », La Découverte, 2004, p. 26.

¹⁴⁴ Nous insistons sur les ressemblances entre ces deux textes en les plaçant en annexe. Cf annexe A.

silence obstiné des femmes au foyer, dans ces Kahina en puissance.¹⁴⁵ Les mots sont des bombes, et le personnage de Kateb, comme Keltoum ou Dihya, les transmet autrement que par écrit, d'une façon plus brutale, plus efficace. Peut-être là n'est-il plus temps de transmettre des contes, entre femmes, cachées dans le hammam ou au plus profond du foyer, mais de retrouver la Femme sauvage en soi pour transmettre les mots sur le champ de bataille...

D'autre part, l'évolution même de cet unique personnage féminin que l'on résume habituellement sous la figure de Nedjma est un lien entre écriture et politique, entre féminin et politique. Taïeb Sbouaï montre que les noms ont leur rôle, de même que les symboles physiques tels que le voile. Le féminin tourne autour du politique :

« On a un peu l'impression que dès qu'un personnage s'écarte du rôle que lui désigne le sémantisme de son dénominateur il est aussitôt rebaptisé. Ainsi Nedjma, pour s'être voilée, devait cesser d'être « l'étoile » et « la Grande Ourse d'autrefois » pour devenir la Femme sans nom de la scène où elle retrouve Lakhdar à sa sortie de prison :

« La Femme : Qui suis-je d'après toi ?

Lakhdar : Ma sœur ou la sœur d'un autre, peu importe.

La Femme : Qu'est-il advenu de Nedjma ?

Lakhdar (les yeux levés au ciel) : Autrefois c'était la Grande Ourse.

Après cela j'ai dormi. Comment la distinguer en plein jour ?

(La Femme dévoilée s'avère être Nedjma. Lakhdar a disparu dans la coulisse). »

Nedjma voilée n'est pas sans rappeler l'Algérie qui hésitait à s'affirmer. Plus tard lorsque la révolution éclate et que Nedjma s'est décidée à prendre les armes elle sera baptisée la Femme sauvage. Son tout premier prénom (Nedjma, l'étoile) n'était d'ailleurs pas sans rapport – à la fois structurel et iconique – avec l'Algérie multidimensionnelle. Nedjma, tout comme l'Algérie (nation), se trouve partagée devant quatre descendances. « Nedjma dont les hommes devaient se disputer non seulement l'amour, mais la paternité (...). Nedjma l'Andalouse –, la fille de la Française qui avait opposé entre eux quatre soupirants n'est pas sans analogie avec « ce pays [qui] n'est pas encore venu au monde : trop de pères pour naître au grand jour, trop d'ambitieuses races déçues, mêlées, confondues,

¹⁴⁵ Cf annexe B, Discours du 30 mars 1989.

contraintes de ramper dans les ruines ». Les pères de ce pays en train de naître étant aussi au nombre de quatre. »¹⁴⁶

2. 2. L'écriture du/au féminin : un engagement politique ?

Kateb écrit la femme pour se dire lui-même à travers les autres, et en l'occurrence à travers cette femme sauvage qui est à la fois la femme rêvée, idéalisée, et le double de lui-même. Il écrit pour faire évoluer les choses, écrit afin d'affirmer l'existence des personnes qu'il dit. On pourrait avancer que, pour lui, le politique, ce sont les mots, la prise de position consistant en une prise de parole, et surtout en une prise de plume, en des mots écrits, insolubles. A travers la figure de la femme aimée, qui devient peu à peu la femme de Lakhdar, puis la «poussière des champs de bataille », celle que tous les hommes aiment mais qu'aucun ne peut avoir, il montre qu'il existe une alternative aux écrits – alternative que l'on pourrait penser comme première, puisque, du fait de la censure, les actes précèdent les mots – et surtout que l'histoire féminine est un éternel recommencement.

Pour Hélène Cixous, le choix d'un engagement politique – ou tout du moins la légitimité de cet engagement – est moins aisé que pour Kateb. Il ne tombe pas sous le sens dans la mesure où elle n'appartient pas à la «race » dominante dans son pays d'origine et qu'aucun mouvement ne lui correspond en France.

« Je (ne) suis (pas) arabe. Qui suis-je ? Je « fais » de l'histoire de France. Je suis juive. Pendant vos guerres et vos révolutions, dans quel ghetto suis-je parquée ? Je veux me battre. Quel est mon nom ? Je veux changer la vie. Qui « je » ? Où est ma place ? Je cherche. »¹⁴⁷

De ce fait la démarche vers le politique sera différente pour nos deux auteurs. Dans le cas de Cixous, l'écriture ne se fera pas au profit du politique. L'écriture devient le politique. Dans un article d'*Expressions maghrébines*, on remarque un passage très important sur les rapports entre écriture, féminin et politique, à propos de *Vivre l'orange* :

« La sollicitation est actuelle, historique, politique. Ce sont des voix de femmes qui semblent souffler la venue du nom natal au seuil de la mémoire poétique ; entre le dicible et l'indicible. *Vivre l'orange*, comme les autres textes que Cixous

¹⁴⁶ Sbouiï., Taïeb, *op. Cit.*, p. 78.

¹⁴⁷ Cixous, Hélène, Clément, Catherine, *La Jeune Née*, Paris, U. G. E., 10/18, 1975, p. 130.

écrit dans cette même période – en particulier *Illa* (1980) et *Ou l'art de l'innocence* (1981) –, semble naître d'un tremblement de l'Oubli similaire à celui qui engendre *Les Rêveries de la femme sauvage*. Je parlerais d'une conjonction inédite du surgissement de l'écriture-femme et d'irruption des femmes sur la scène de l'histoire. L'auteur ne peut les désigner que par une parole clandestine qui d'une part se tient au bord de l'écriture, de l'autre approche les violences de l'époque contemporaine. »¹⁴⁸

L'acte d'écriture, s'il n'est pas un engagement politique au sens strict du terme, correspond bien à cette notion d' « irruption des femmes sur la scène de l'histoire », qui était également une des expressions utilisées par Kateb et l'une de ses volontés, au quotidien. Il s'agit pour l'un et l'autre des auteurs concernés de montrer aussi que l'engagement n'est pas toujours où on le voit, qu'il est sous-jacent, et surtout, qu'il est féminin :

« Notre Kahina d'aujourd'hui n'est plus, n'est pas encore à la tête de l'Etat, mais elle n'est pas seulement au centre du foyer. Elle brille, même voilée, comme une étoile secrète. »¹⁴⁹

En ce qui concerne l'œuvre d'Hélène Cixous, le politique va bien au-delà d'une prise de parole féminine, d'une alternative à la parole que les hommes ne permettent pas aux femmes de prendre. Pour elle, l'écriture même est politique, elle est un système, moins dangereux que tous les schémas auxquels nous sommes habitués, mais sans doute plus efficace. Dans *La Jeune Née*, elle explique que, issue d'une minorité trop souvent massacrée, le seul espace idéologique qu'elle ait trouvé et qui lui convienne est celui de l'écriture :

« Il doit y avoir un ailleurs me dis-je. Et tout le monde sait que pour aller ailleurs il y a des passages, des indications, des « cartes » - pour une exploration, une navigation. Ce sont les livres. Tout le monde sait qu'il existe un lieu qui n'est pas obligé économiquement, politiquement, à toutes les bassesses et tous les compromis. Qui n'est pas obligé de reproduire le système. Et c'est l'écriture. S'il y a un ailleurs qui peut échapper à la répétition infernale, c'est par là, où ça s'écrit, où ça rêve, où ça invente les nouveaux mondes. »¹⁵⁰

Si l'écriture de Cixous ne nous paraît pas dans un premier temps revêtir un caractère politique, c'est parce qu'elle ne l'est pas dans les thèmes : il n'y a pas de revendication réelle, hormis peut-être les réflexions que l'on peut qualifier de

¹⁴⁸ *Expressions maghrébines*, Vol.2, n°2, hiver 2003, p.119.

¹⁴⁹ *Kateb Yacine, Eclats de mémoire*, Paris, éd. IMEC, « Empreintes », 1994, p. 46.

¹⁵⁰ Cixous, Hélène, Clément, Catherine, *La Jeune Née*, Paris, U. G. E., 10/18, 1975, pp. 131-132.

féministes. Mais c'est sans doute en n'octroyant pas à son écriture d'espace géographique propre qu'elle parvient à créer la parole politique ; elle se revendique de partout et de nulle part, à l'image des juifs ayant vécu la diaspora. Cependant, elle appartient également à toutes les religions et se place tout simplement du côté des opprimés :

« Je vis toute mon enfance dans ce savoir : je suis plusieurs fois miraculée. La génération d'avant, et je n'existais pas. Et dans cette révolte : il m'est impossible de vivre, de respirer, de manger, dans un monde où les miens ne respirent pas, ne mangent pas, sont écrasés, humiliés. Les miens : tous ceux que je suis, dont je suis la même. Les condamnés de l'histoire, les exilés, les colonisés, les brûlés. »¹⁵¹

Et, sans le formuler par la voie thématique, elle se revendiquera toujours de cette histoire familiale et religieuse, de cette mémoire qu'elle a pourtant longtemps refusé de par sa relation avec sa mère, comme nous l'avons vu. L'écriture devient tout simplement une manière de s'affirmer en tant que rescapée de l'holocauste, en tant qu'Algérienne et en tant que femme. On peut ressentir, comme chez Kateb, la prise d'armes par les mots.

« Etre née en Algérie, non en France, non en Allemagne ; un peu plus et comme tels membres de ma famille, je n'écrirais pas aujourd'hui, je m'anonymiserais pour l'éternité du côté d'Auschwitz. Chance : si j'étais née cent ans plus tôt me disais-je, j'aurais fait la Commune. Comment ? – toi ? Où sont mes batailles ? mes compagnons d'armes ? Que dis-je mes *compagnes* d'armes ? »¹⁵²

2. 3. La Femme sauvage de Kateb : le politique ou l'abandon du mythe

Dans l'œuvre de Kateb, Nedjma est la seule figure féminine qui ait une biographie – hormis peut-être sa mère. Les autres ne sont que des figures sans avenir, que Kateb laisse en surface. De plus, alors que Nedjma passe d'un homme à l'autre, comme on l'a vu, les autres femmes s'arrêtent. Elles se situent dans des rapports de violence qui ne font pas histoire. Nedjma, quant à elle, remet en route le rapport de la femme à l'histoire, et, en l'occurrence, à la révolution. Elle est à la fois toujours présente et toujours inaccessible, en tant que cosmologie. Elle est l'incarnation d'un mythe de la femme « en formation » et, selon les dires de K. Aurbakken :

¹⁵¹ Cixous, Hélène, Clément, Catherine, *La Jeune Née*, Paris, U. G. E., 10/18, 1975, p. 131.

¹⁵² *Ibid.*

« elle médiatise « tôt ou tard » la voie de l' « à venir »¹⁵³.

Mais, comme nous l'avons vu précédemment, Nedjma représente surtout le passé du pays. Si Kateb a fait le choix d'une femme à moitié étrangère pour incarner le politique, l'histoire, mais aussi l'écriture de l'échec du politique, c'est finalement une femme sans réelle biographie, bien qu'on la sache être l'ancienne Nedjma, au destin tragique mais active à la fois dans ses prises de position et dans sa parole, qui parviendra à inscrire l'œuvre de Kateb Yacine dans le présent historique et dans une perspective vraiment féminine de l'écriture, dans la mesure où elle parvient à se défaire du fantasme masculin qui l'a pourtant créée.

Par la prise de parole, la prise de position et la prise de risque, la Nedjma devenue Femme sauvage écrit sa propre histoire dans l'Histoire, et elle s'extrait du même coup des mythes qui collaient à son personnage, qui faisaient d'elle la femme muette objet de désir. Elle s'écrit par l'intermédiaire de la plume de Kateb, et c'est à travers elle qu'il trouve des réponses sur le féminin.

C'est en parvenant à aller au-delà de son caractère de femme fatale, de séductrice, qu'elle devient la révolutionnaire, la « poussière des champs de bataille ». Elle est transformée :

« Elle parle, et nous marchons, elle doit pouvoir nous suivre, n'en doutez plus, puisque c'est elle qui nous pousse à la marche. [...] La voici arrivée à la hauteur de sa légende [...], la voici libre. »¹⁵⁴

De par sa transformation, elle intéresse moins les hommes, qui de plus sont devenus eux aussi combattants ; ils reconnaissent d'ailleurs

« qu['ils] l'aim[aient] trop »¹⁵⁵.

Plus elle s'implique dans la révolution, moins elle est présente pour les hommes : Lakhdar et Mustapha, qui eux aussi combattent, se tournent vers Marguerite ; Nedjma dira d'ailleurs dans *Le Cadavre encerclé* :

« Devant moi, Lakhdar et Mustapha se haïssaient. Face à cette Française, leur amitié s'est renouée. »¹⁵⁶

Il s'agit en fait pour elle de redevenir, ou peut-être de devenir, une femme ordinaire, cette femme qu'elle a pu être, voilée, pour Lakhdar.

¹⁵³ Aurbakken, Kristine, *L'Etoile d'araignée : une lecture de Nedjma de Kateb Yacine*, Paris, Publisud, « Espaces méditerranéens », 1986.

¹⁵⁴ Kateb, Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Edition du Seuil, « Points », 1994, préface 1997, pp. 144-145.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Kateb, Yacine, *Le Cadavre encerclé* in *Le Cercle des représailles*, Paris, édition du Seuil, « Points », 1959, p. 41.

« Elle retourne à l'anonymat, elle doit se fondre parmi ses innombrables sœurs, perdre ses traits distinctifs, les contradictions qui irritaient le désir. »¹⁵⁷

C'est dans un rapport à l'ambiguïté étonnant que Kateb a fait de cette femme sauvage une musicienne, ce qui n'est jamais ressorti du personnage simple de Nedjma. En ce personnage de femme combattante et impitoyable se mêle donc la douceur de la musicienne à la dureté de la révolutionnaire. Jacqueline Arnaud parle d'une « douceur inaccoutumée »¹⁵⁸ qui la fait rejoindre l'image de la mère :

« sauvage toujours, mais maternelle en sa sauvagerie »¹⁵⁹

La musique la rend surtout plus humaine aux yeux des hommes, mais toujours aussi inaccessible. Le soir, ils retrouvent en elle, la musicienne, la figure réellement féminine, l'autre sexe qui les transporte :

« ils se rapprochaient, accroupis ou couchés autour d'elle, et ils ne bougeaient plus. »¹⁶⁰

Singulièrement, ce retour au caractère féminin enfoui dans le combat ne fait que la rapprocher un peu plus encore de son cortège de combattants, qui ne lui reprochent pas sa « sensibilité » car elle est :

« faite pour l'impérieuse affection du clan matriarcal éploré sous son aile »¹⁶¹

La musique prend tellement de place dans la vie de la troupe, et sans doute jusque dans le combat, qu'elle en devient une :

« seconde respiration qui l'avait à jamais incorporée à la horde »¹⁶².

Les hommes, charmés sous son luth, se laissent habiter par la musicienne. Elle s'impose à eux et leur fait comprendre toute sa douleur de femme sauvage, de femme tout simplement. Cet aspect nous donne à voir toute l'ambiguïté de la figure de la femme qui part au combat : dans cette guerre née de raisons idéologiques concernant tout autant les femmes que les hommes, elle cherche à acquérir une reconnaissance susceptible de donner aux femmes un autre statut. Bien que séduisante, elle gomme sa féminité car il lui faut être virile pour être acceptée, les femmes ne disposant pas de la liberté de combattre. Cependant, elle demeure une femme, dotée d'une compréhension et d'une certaine douceur maternelle qu'elle souhaiterait mettre au profit, sans doute, du combat. Cette Femme sauvage, comme ses compatriotes,

¹⁵⁷ Arnaud, Jacqueline, *op. cit.*, p.500.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 455.

¹⁶⁰ Kateb, Yacine, *La femme sauvage/1* in *L'œuvre en fragments*, Arles, Actes Sud, « Sindbad », 1986, p. 165.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

préférerait, a priori, se battre avec la musique et les mots du chant qu'avec les armes. Nous pourrions émettre l'hypothèse que Kateb, qui a accompagné la révolution de sa plume, reproche aux hommes de ne pas avoir assez impliqué les femmes dans la vie publique et politique. Peut-être disposent-elles d'armes tout autant efficaces et moins meurtrières...¹⁶³

Mais le rôle de cette Femme sauvage dans la symbolique de l'histoire politique du pays et dans le cheminement de l'écriture va bien au-delà de la simple figure. Ne représentant que la figure ancienne de la patrie, sa mort ne signifie pas celle de l'Algérie, c'est même le contraire : en effet, c'est de son sacrifice que naîtra une nouvelle Algérie, qui s'incarnera en d'autres figures féminines. Sa mort permet une prise de parole symbolique des femmes, mais elle correspond surtout, dans le chemin que parcourt Kateb vers une écriture au féminin, à la mise à mort définitive du mythe par lui-même.

¹⁶³ Les figures de mères qui sombrent dans la folie, à l'image de celle de Kateb, avec le départ des fils au combat, demeureront peut-être saines d'esprit si elles étaient impliquées plutôt que de demeurer à attendre...

3. L'œuvre perméable ou la mémoire des mots

Si l'écriture au féminin passe avant tout par les mots, par l'expression, par la fluidité du texte, il s'agit aussi de s'intéresser à la forme de ce texte. En effet, selon la théorie qui est la nôtre, ce que l'on nomme écriture au féminin correspond à une entité qui comporte aussi l'œuvre dans sa forme, forme finale qui semble souvent inaboutie pourtant. Si l'on parle de mémoire des mots, c'est que les œuvres qui nous occupent s'inscrivent vraiment dans une totalité : toutes les barrières, les frontières traditionnelles de la littérature tombent. La langue se fait libre – on a même parfois la sensation que les auteurs détiennent les clefs d'un langage autre, bien qu'utilisant les mots courants –, les genres n'existent plus en tant que tels et la continuité du temps est abolie. Chaque œuvre, celle d'Hélène Cixous dans son ensemble, l'œuvre fictive en tout cas, d'une part, et celle de Kateb d'autre part, ne semble plus être qu'un long poème sur lequel glisse naturellement le féminin.

3. 1. Une œuvre « totale » et féminine

Chez l'un et chez l'autre de nos deux auteurs, il n'existe pas de réelles frontières entre les différentes œuvres. Chez le premier, nous avons Nedjma, Lakhdar ou encore Mustapha qui passent d'un poème à un autre, du théâtre au roman... Et, tout comme pour Cixous, c'est le vécu de l'auteur qui fait le lien entre les œuvres. S'il ne s'agit pas d'œuvres autobiographiques, comme on tentera de le déterminer plus loin, il n'y a qu'une «histoire», qui se trouve fortement inspirée de la vie de l'écrivain. En ce qui concerne Kateb, des passages entiers sont transposés d'une œuvre à une autre. La continuité du temps nous semble abolie, puisque, pour donner un exemple, les pièces de théâtre sont écrites parallèlement à *Nedjma*, avant *Le Polygone*, alors que les faits qui y sont rapportés se situent, chronologiquement, plus tard. De même, de nombreux poèmes des débuts de la carrière littéraire de Kateb, parmi lesquels certains de ceux réunis sous le titre de *Soliloques*, sont repris et deviennent des fragments du *Polygone étoilé*, qui demeure pourtant aux yeux des lecteurs l'œuvre de la maturité, celle qui a permis de clore le cycle de Nedjma. Finalement, l'écriture ne perçoit peut-être pas le temps de la même manière que l'homme, et, à travers elle, Kateb acquiert une perception plus cyclique de l'Histoire

ressentie comme un éternel recommencement. Perception cyclique qui se revendiquerait comme une perception féminine ?

De même, chez Hélène Cixous, les personnages réapparaissent d'une œuvre à une autre. Ainsi la mère de la narratrice, Eve, habite le texte sensiblement de la même façon depuis près de quarante ans, comme une présence, bien vivante mais pourtant presque surnaturelle. Mais elle n'est pas la seule, puisque se mêlent personnages fictifs ou biographiques, connus du lecteur lambda ou anonymes :

« On y retrouve des thèmes constants, des images reprises, des échos d'un livre à l'autre ; parfois les mêmes personnages, historiques ou mythiques. C'est le cas des figures parentales, de Déméter et d'Ariane, de Freud, d'Angela et de Clarice, ce qui établit un rapport de continuité entre les œuvres cixousiennes. Cependant, à l'intérieur de cette unité fondamentale, il est possible de signaler des étapes, caractérisées par une certaine unité d'intérêts et une certaine vision de la vie et de la mort, de la femme et de l'amour. »¹⁶⁴

Cependant, cette continuité qu'évoque Laura Cremonese va bien au-delà des thèmes parcourus. L'absence d'histoire, de continuité historique et temporelle, le mélange des rêves avec la «réalité», crée, pour paraphraser le titre du recueil de Kateb, une œuvre en fragments, lesquels fragments pourraient être transposés à loisir sans que cela modifie, à première vue, le sens de la lecture. Or, ces fragments et l'ordre dans lequel ils sont placés sont sans doute essentiels dans l'esthétique de Cixous. C'est ce qui permet, comme pour celle de Kateb, de parler d'une unicité de l'œuvre, comme s'il y avait un noyau indestructible autour duquel l'auteur puisse tisser sa trame et le lecteur se promener. On peut parler pour nos deux auteurs d'une œuvre «ouverte», où l'intertextualité joue un grand rôle. A propos des poèmes de Kateb, Antoine Raybaud parle d'une

« « stratégie de la forme » qui appartient aux jeux intertextuels – avec cette particularité, chez Kateb, qu'ils sont à deux échelles : l'espace même des poèmes de Kateb, et les espaces des «sites» de la mémoire orale qui ouvrent, eux-mêmes, aux textes émanant d'eux, les très vastes espaces de leur intertextualité propre. »¹⁶⁵

¹⁶⁴ Cremonese, Laura, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶⁵ Raybaud, Antoine, *op. Cit.*, p. 38.

3. 2. Rupture avec les notions de genre

« Général mais non universel, élément d'un système de relations mais aussi objet d'une mémoire au long cours, tissant des liens entre des individus qui l'adaptent à leur tour, entité floue mais fortement structurante, toujours présent et suscitant la suspicion : le genre a tous les traits d'une *institution*. »¹⁶⁶

Hélène Cixous et Kateb Yacine rompent tous deux avec cette institution qu'est le genre. S'ils n'abandonnent pas toute référence aux genres traditionnels, c'est l'horizon d'attente du lecteur qui devient le terrain de jeu de la langue. En effet, ils continuent à faire appel à la mémoire du lecteur, à son expérience des genres, tout en pervertissant les genres établis. Il semble qu'un nouveau pacte s'établisse entre auteur et lecteur, qui mettrait ce dernier en position de choisir lui-même le genre de ce qu'il lit. C'est ce que Mireille Macé évoque lorsqu'elle traite de certains textes modernes et des théories qui les accompagnent :

« Parler avec Jean-Marie Schaeffer de « généricité lectoriale », c'est aussi pousser plus loin que cette phénoménologie de l'expérience générique et référer à la possibilité pour tout lecteur de *décider* du genre d'une œuvre, d'inscrire celle-ci dans une classe à partir de l'observation de ressemblances ou d'analogies et non nécessairement du constat de dérivations attestées dans l'Histoire. »¹⁶⁷

3. 2. 1. Déconstruction de la forme romanesque

« Cixous a écrit des essais et des romans. Mais à partir de *Souffles*, elle a remplacé ces termes trop figés par celui de fiction, plus souple, plus capable de rendre justice à la complexité de ses ouvrages, où le mythe et la réalité, l'autobiographie et l'invention, l'utopie et la lutte politique se confondent et se complètent. »¹⁶⁸

Le lecteur se trouve donc confronté à un non-genre, un genre nouveau qui allie la fluidité d'un texte narratif à la complexité et à la beauté de la poésie, et qui se marie presque de manière naturelle à la féminité de la langue que nous avons longuement décrite. Si, chez Cixous, le choix d'abolir les notions de genre se fait délibérément, comme l'a montré Laura Cremonese, il n'en est pas de même pour Kateb. Ce dernier revendique encore l'appartenance de ses textes à l'une ou l'autre des catégories établies. Il semble que ce soit plutôt un élargissement de ces catégories qu'il prône.

¹⁶⁶ Macé, Marielle (textes choisis et présentés par), *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, GF « Corpus », 2004, p. 16.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁸ Cremonese, Laura, *op. cit.*, p. 72.

En effet, plutôt que de parler de *Nedjma* comme d'un non roman, qui serait un mélange des genres, les critiques mettent en avant la déconstruction du genre établi qu'est le roman. *Nedjma* est donc une œuvre qui joue avec les structures formelles des genres, qui pervertit l'horizon d'attente du lecteur et les schémas conventionnels mais qui demeure intimement lié à la forme romanesque, ce qui ne sera pas nécessairement le cas pour *Le Polygone*. En effet, si ce dernier est assimilé à une suite de *Nedjma* à sa parution, Kateb parle davantage d'un ensemble de textes poétiques, d'un long poème, que d'un roman. Cependant, près de quarante ans de publication n'ont pas empêché qu'il soit toujours présenté comme un roman sous sa forme de poche et c'est sans doute ce qui le rend si inaccessible car, comme le dit Derrida, l'on ne peut étiqueter un texte en terme d'appartenance à un genre, et c'est particulièrement vrai pour des œuvres telles que celles de Cixous ou de Kateb, qui savent s'inscrire dans plusieurs genres :

« Pour la formuler de la manière la plus pauvre, la plus simple mais la plus apodictique, l'hypothèse que je soumets à votre discussion serait la suivante : un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d'un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique et inclassable, mais à cause du *trait* de participation lui-même, de l'effet de code et de la marque générique. En se marquant de genre, un texte s'en démarque. »¹⁶⁹

Cependant, si ces questionnements sur les genres, particulièrement sur le roman, sont importantes pour la compréhension de l'œuvre katébienne, il semble que les réflexions ne se posaient pas, à ses propres yeux, dans les mêmes termes. Les catégories formelles paraissent peu l'intéresser, car tout est politique dans son écriture. Les questions qui se posent seraient davantage de l'ordre de la place laissée aux femmes, de ce que les mots permettent de montrer de la guerre, de l'engagement politique des personnages...

« « L'amitié de Nedjma et de Marguerite touche au rôle des femmes dans la tragédie. C'est par elles, quand tout a été dit, et que les hommes qui agissent et occupent la scène ont fait ce qu'ils avaient à faire, que s'élabore en quelque sorte le panorama tragique. Ici, il reste cette inconsolable et tenace présence féminine,

¹⁶⁹ Derrida, *Appartenance, participation, Démarcation* in Macé, Marielle, *op. cit.*, p. 216.

ces deux rivales qui sont les deux patries souffrantes et qui se rejoignent une fois les ruines balayées, dans le pacte de la souffrance. »¹⁷⁰

Mais on remarque que ce rôle des femmes va bien au-delà du genre de la tragédie puisque l'amitié de Marguerite et Nedjma est également présente dans les textes poétiques ou narratifs que Jacqueline Arnaud a réunis dans *L'œuvre en fragments*. Il y a donc un mélange des genres effectif dans la place que, thématiquement, Kateb a octroyé aux deux figures féminines. Cependant, nous pouvons aller plus loin dans l'interprétation des paroles de Kateb : si les femmes s'emparent de la scène théâtrale proprement dite, on sait que les pièces sont avant tout écrites, et l'on sent que, dans ce qu'il a rendu de leur amitié, c'est de l'écriture elle-même qu'il leur laisse disposer. A partir de là, où sont les frontières de la biographie, de l'autobiographie ?

3. 2. 2. Détournement du pacte autobiographique

S'ils jouent avec la déconstruction du genre romanesque traditionnel, les deux auteurs qui nous occupent le font aussi avec la forme de l'autobiographie. Bien que ni l'un ni l'autre ne prétende écrire une autobiographie, et sans doute encore moins Kateb qui n'utilise la première personne que dans les poèmes, on note un jeu permanent avec le genre des confessions. On pourrait dire qu'ils détournent le pacte autobiographique originel, celui de Lejeune, et qu'ils inventent une nouvelle façon de se dire, de se raconter. Au lieu de pactiser avec le lecteur afin que tout soit clair pour lui, ils jouent avec son attention. Kateb transforme le pacte puisqu'il ne se dit pas à lui-même la vérité : il la transforme et crée un monde où se mêlent roman – perversi – et autobiographie.

Cependant, il semble assez naturel que Kateb Yacine, dans le contexte social et politique qui l'a vu grandir, ne soit pas parvenu à l'utilisation du genre autobiographique. En effet, il est confronté à une difficulté de s'écrire, d'avoir recours à l'autobiographie pour se dire, dans la mesure où la colonisation ne laisse aucune place aux identités individuelles. Il choisit donc d'écrire la femme – choix conscient ou inconscient ? – puis le féminin, et il en vient finalement à se fondre avec ce féminin, pervertissant aux yeux du lecteur les notions de genres littéraires, de sexes... Mais cela va beaucoup plus loin pour le lecteur occidental qui, à la lecture

¹⁷⁰ Kateb, Yacine, *L'Action* (de Tunis), n° 146, 28 Avril 1958, cité par Jacqueline Arnaud, *op. cit.*P. 245.

des œuvres de Kateb, se trouve perturbé au niveau de son horizon d'attente ; que l'on parle de *Nedjma* ou du *Cadavre*, l'écriture ne répond pas à la demande de témoignage originelle.

« Cela ne signifie pas pour autant que le «pacte autobiographique» n'ait pu changer profondément au cours de l'histoire, déplaçant progressivement les termes de l'entente d'une invitation à la confession (avec Rousseau) à une injonction d'expressivité (Chateaubriand), puis de transparence intérieure (avec Amiel ou Gide), enfin, tout récemment, avec Serge Doubrovsky ou Hervé Guibert, de fictionalisation. »¹⁷¹

Il est intéressant de remarquer que, chez Kateb, plusieurs personnages représentent le poète, formant une sorte de « je » multiple, alors que Nedjma correspond à la réalité. Finalement, la jeune femme est le seul personnage vraiment biographique – autobiographique ? A ce propos, on peut se référer à Elke Richter qui, dans sa thèse sur Assia Djébar, met en avant une nouvelle forme d'autobiographie qui correspondrait à la construction d'un « je » qui se positionne entre fiction et autobiographie. Elle parle de « je hybride ». ¹⁷²

Si l'on rapproche l'œuvre de Kateb Yacine de la théorie d'Elke Richter, il semble que l'on se trouve, dans *Nedjma* surtout, au cœur du problème du projet autobiographique. Elle nous explique en effet que la construction de la première personne autobiographique intègre sans cesse la double identité de l'auteur : l'autre et lui-même.

« l'identité du « je » autobiographique contient à chaque instant le « je » et « l'autre », le « soi-même » et « l'étranger », dans une imbrication qui rend impossible la distinction de ces deux entités »¹⁷³

Qu'en est-il de Kateb et Nedjma ? Nous pourrions avancer que, sans faire une autobiographie d'un personnage – féminin – qu'il n'est pas, Kateb brouille les pistes et est en permanence, en tant qu'autobiographe, à la fois le masculin et Nedjma.

En ce qui concerne l'œuvre d'Hélène Cixous, le jeu avec le genre autobiographique est à la fois beaucoup plus clair, dans la mesure où le pronom utilisé est en général le « je », et pourtant plus « pervers » puisque cette première

¹⁷¹ Macé, Marielle, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷² Richter, Elke, *L'Écriture du « je » hybride, Le Quatuor Algérien d'Assia Djébar*, Montpellier III, Thèse de Doctorat de l'Université Paul Valéry, 2004.

¹⁷³ *Ibid.*

personne représente tour à tour l'auteur ou la narratrice. Bien que cette dernière ne soit jamais perçue par le lecteur comme réellement fictionnelle, c'est le monde dans lequel elle évolue qui montre que le pacte n'est pas respecté. L'écriture en partie autobiographique joue avec l'univers du témoignage et celui de l'imaginaire, repositionnant sans cesse le lecteur par rapport à son horizon d'attente.

3. 2. 3. La littérature féminine : un nouveau genre ?

Si la littérature traditionnelle, l'écriture dite masculine, recoupe de nombreux genres différents, il nous a tout de même semblé pertinent de nous poser une question : dans quel genre la littérature féminine s'insère-t-elle le mieux ? Trouve-t-elle sa place dans l'une des catégories que l'on nomme habituellement « genre » et, si ce n'est pas le cas, peut-elle constituer à elle seule, dans son ensemble, un nouveau genre littéraire ? En effet, et ce jusqu'à ces dernières décennies, la littérature de femmes correspondait le plus souvent à une attente de témoignage de femme de la part des lectrices femmes. En ce qui concerne ce second point, nous pouvons considérer que, si l'œuvre d'Hélène Cixous ne s'adresse pas explicitement à un lectorat féminin, elle s'avère néanmoins être davantage une lecture « de femme ». Cependant, il reste la question du témoignage. Or, nous avons vu que l'auteure des *Rêveries de la femme sauvage* se plaît à ne pas faire de son œuvre une œuvre romanesque, et que l'écriture passe toujours avant l'« histoire ». Nous pouvons parler, comme pour Kateb Yacine, de rupture de l'horizon d'attente du lecteur. En effet, celui-ci n'ignore pas, en général, qu'il entre dans la lecture d'une œuvre « féminine » et il est en attente d'un témoignage autobiographique ou d'un récit d'une femme, sur une femme, comme le dit justement Laura Cremonese :

« Le lecteur de Colette et de Simone de Beauvoir, de Françoise Sagan et de la « littérature féminine » traditionnelle [...] cherche en vain dans les écrits cixousiens une « histoire » de femmes ou d'une femme. Leur complexité est liée, outre aux innombrables références littéraires, au fait qu'ils ne comportent pas vraiment une intrigue. [...] il s'agit plutôt de récits où les figures se multiplient et s'entrecroisent, prennent des noms mythiques et symboliques, se mêlent aux souvenirs de maintes lectures cixousiennes. »¹⁷⁴

¹⁷⁴ Cremonese, Laura, *op. cit.*, p. 73.

Au vu de ces réflexions, il semble déplacé de faire entrer Hélène Cixous dans la même catégorie que ses consœurs, et il le serait sans doute tout autant d'associer Virginia Woolf et Simone de Beauvoir, à titre d'exemple, au cours d'une étude approfondie. On touche sans doute là une des grandes richesses de la littérature au féminin, qui est de ne pouvoir entrer dans aucune catégorie. Les assimiler ces auteures les unes aux autres serait, d'une part, ne faire de leurs œuvres que des œuvres de femmes, en limitant leur qualité littéraire à leur féminité. D'autre part, on abolirait par là l'identité propre de chaque écrivaine. Il s'agirait là d'un sous-genre, une sorte de « fourre-tout » qui ne peut convenir pour traiter de Cixous par exemple.

Chaque auteur dispose donc de la possibilité de faire entrer son œuvre dans les repères déjà établis ou de l'inscrire hors de la notion de genre, voire de contribuer à créer de nouvelles catégories. Pour ce qui est de Cixous, et même si elle ne le revendique pas, on peut considérer qu'elle participe à un mouvement littéraire qui aurait pour support le « fragment » :

« La littérature moderne n'échappe pas à une telle pression [pression des genres sur les textes qui s'écrivent], et le genre « fragment », voire le genre « texte », en constituent peut-être simplement de nouveaux repères. »¹⁷⁵

Or, si, comme le laisse entendre Mireille Macé, le fragment correspond à un nouveau genre littéraire, il pourrait admettre à la fois l'œuvre de Cixous et celle de Kateb Yacine. En effet, nombreux sont les critiques qui ont utilisé ce terme à propos de Kateb et, bien qu'il ait souvent été considéré comme un auteur « brouillon », l'on ne peut penser que ses écrits soient restés en si grand nombre inachevés. Il a lui-même fait paraître *Le Polygone étoilé* comme un ensemble de textes qui constituent une unité. De même, *L'œuvre en fragments*, en accord avec son titre, peut difficilement être considérée autrement qu'une œuvre à part entière.

Peut-être ce genre moderne n'est-il pas typiquement féminin, c'est même peu probable, mais il semble que ce soit un très bon support pour évoquer le féminin, et qu'à l'inverse il convienne extrêmement bien à l'écriture au féminin.

¹⁷⁵ Macé, Marielle, *op. cit.*, p. 18.

3. 3. Le féminin : un vecteur de mots

Si le féminin est pour l'auteur homme un excellent vecteur de mots, de parole, de langage, le meilleur vecteur sans doute de l'écriture, on peut comprendre que Kateb Yacine ne soit pas vraiment parvenu à le faire parler autrement que dans le théâtre. En effet, la question de comment faire dire les femmes, faire *se* dire les femmes en français dans la mesure où, oralement, c'est le berbère ou l'arabe qu'elles utilisent, se pose naturellement pour tout écrivain de son époque. Le problème est intensifié du fait que toute langue, comme nous l'avons vu à propos d'Hélène Cixous, est faite par et pour les hommes. L'écriture «au féminin» nécessite donc l'invention d'une nouvelle langue, qui ne serait ni le français, ni l'arabe, ni l'allemand, ni le berbère, ni le yiddish... Peut-être cette langue du féminin est elle, pour Kateb et pour Cixous, l'écriture fractionnée qui étonne tant en première lecture...

L'écriture fractionnée, intuitive, suppose souvent aussi une perversion au niveau des mots, des signifiants. Chez Hélène Cixous, la prolixité du féminin passe nécessairement par cette invention :

« Ce travail sur la langue se joue surtout au niveau du signifiant : comme Joyce et Lewis Carroll, deux auteurs qu'elle aime beaucoup, Hélène Cixous s'amuse à jouer avec les mots, à briser les règles grammaticales, à créer des néologismes, à mélanger les langues (allemand, anglais, italien, latin, espagnol). «En faisant éclater le signifiant, les sens pullulent – remarque Camelin – Il s'agit pour Hélène Cixous de transgresser le système de la langue rattaché à l'univocité traditionnelle de la représentation ». »¹⁷⁶

Dans un entretien que Laura Cremonese a eu avec elle et qu'elle retranscrit à la fin de son livre, Hélène Cixous parle des inventions de mots, des jeux sur les signifiants ou des associations de termes – telle l'inversion de «mer» et «mère», fréquente dans son œuvre – comme d'un travail non calculé, mais libre avec la langue :

« Je n'ai pas le droit d'affirmer des choses réglées, comme ça, sur les textes, parce que si j'écrivais avec des lois et des codes je serais une machine. L'association se fait, je dirais, par contamination, par métonymie signifiante et je pense que c'est très pratiqué »¹⁷⁷

¹⁷⁶ Cremonese, Laura, *op. cit.*, p. 74.

¹⁷⁷ Cixous, Hélène, entretien avec Cremonese, Laura in Cremonese, Laura, *op. cit.*, p. 137.

Mais la fluidité de la langue, qui va jusqu'à l'invention, ne provient pas que du caractère humain, de non « machine », de l'écrivain. C'est selon Cixous le féminin qui est vecteur de mots, qui génère une telle écriture :

« Je venais de poser l'étoile par terre. Cet enfant je ne l'avais pas écrit de moi-même, je l'ai écrit d'elles, et il brillait de soi, il rayonnait de nous. L'éclat de la pomme d'écriture est maintenant la source de la lumière sur ce papier... Puissé-je ne jamais oublier et à jamais me rappeler comment l'écriture ne va pas de soi mais pousse dans l'appartenance à la constellation que forment les femmes destinantes. J'écris à leur belle étoile. »¹⁷⁸

L'écriture se fait grâce aux femmes, pour les femmes, comme adressée à une déité. Elle véhicule une mémoire ancestrale des femmes dont les traces concrètes leur font généralement défaut.

En ce qui concerne l'œuvre de Kateb, l'inspiration du féminin est différente. On n'est plus dans la création de mots, dans la mesure où ceux-ci sont sans doute antérieurs au féminin. Ce dernier génère une fluctuation du langage vers un même centre. On sait que si Nedjma ne dit pas les mots, c'est par elle que l'écriture peut se faire. Mais cela va au-delà puisqu'elle est la structure de l'œuvre poétique, comme le fait remarquer Yamilé Ghébalou lors d'un colloque à la mémoire de Kateb :

« Elle est aussi omniprésente : elle traverse l'œuvre poétique et structure profondément la parole qui la soutient. Elle est aussi le support de l'omnipotence et de l'omniscience : car elle peut et elle sait transformer le monde. Elle est même à l'origine de ses variations et du dépaysement qui les suit. Elle est maîtresse des modifications qui la touchent et touchent, par conséquent, l'environnement poétique qu'elle régit par sa présence-absence. »¹⁷⁹

A travers elle, Kateb invente une langue du féminin, langue dont les hommes ne peuvent disposer. D'ailleurs, n'est-ce pas plutôt elle qui, dans sa maîtrise du poème, nous transmet ce langage par l'intermédiaire de la plume de Kateb ?

« Elle peut aussi désigner une intériorité incommunicable, indélivrable qui appartient à Nedjma seule et à une langue autre, celle de la respiration, du souffle des aveux, des éclairs des déflagrations, de la souffrance des répétitions. »

¹⁷⁸ Cixous, Hélène, *Illa*, cité par Cremonese Laura, *op. cit.*, p. 63.

¹⁷⁹ Ghébalou, Yamilé, *Du Centre aimant : Itinéraire de la morte-créatrice* in *Colloque international Kateb Yacine, Actes* (Alger, Riadh-El-Feth : 28, 29, 30 octobre 1990), Alger, Office des Publications Universitaires, 1990, p. 92.

Et par là elle rejoint la volonté d'un auteur féminin par le sexe, Hélène Cixous, de faire de la langue et de l'écriture une propriété à la fois féminine, universelle et unique dans un rapport primordial au corps.

CONCLUSION

Il semble que l'écriture féminine, qu'elle soit l'œuvre d'homme ou de femme, ait à voir avec la perversion à tous niveaux : perversion de la forme, de la langue, et surtout sans doute, dans les ouvrages qui nous préoccupent, du mythe. C'est selon Cixous d'une dualité perverse autour de celui-ci qu'est née la nécessité d'une écriture différente, au féminin dirions-nous :

« Aux fils du Livre, la recherche, le désert, l'espace inépuisable, décourageant, encourageant, la marche en avant. Aux filles de ménagère, l'égarement dans la forêt. Trompée, déçue, mais bouillonnante de curiosité. Au lieu du grand duel énigmatique avec le Sphinx, le questionnement dangereux adressé au corps du Loup : à quoi sert le corps. Les mythes nous font la peau. Le Logos ouvre sa grande gueule, et nous avale. »¹⁸⁰

Si nous nous sommes appliquée à traiter en parallèle les œuvres de Kateb Yacine et d'Hélène Cixous, un constat a rapidement été fait : nous avons deux donnes de départ très différentes. En effet, en ce qui concerne Cixous, la présence d'une écriture au féminin semble incontestable ; la tâche qui nous est incombée a été de décrire cette évidence. En revanche, chez Kateb, la preuve demeurerait à faire : contre toute vraisemblance, cet écrivain de sexe masculin, réputé misogyne dans sa vie privée, est parvenu à écrire la femme comme s'il la connaissait « de l'intérieur ». Et au fil de notre étude, le rapprochement entre ces deux auteurs, peut-être audacieux ou incompréhensible au départ, est apparu, contre toute attente, comme judicieux et très utile pour traiter de telles questions littéraires hors du cadre des « gender studies ». L'intérêt du travail sur les textes de Cixous dans leur dimension féminine s'est étendu bien au-delà de son caractère initial, de son individualité, pour devenir un véritable témoin de la possibilité d'une écriture féminine chez Kateb Yacine. De même, l'étude de l'œuvre de ce dernier nous a permis, en feed-back, de relativiser une vision de l'écriture qui aurait pu devenir, à la seule lecture de Cixous, celle d'une écriture féministe. A travers cette étude conjointe, nous avons pu dépasser, à propos de Kateb, des théories antérieures comme celle de Jacqueline Arnaud pour qui l'écriture va vers une « distorsion entre le mythe et la femme réelle »¹⁸¹, abandonnant cette dernière. Or, nous avons tenté de montrer, à travers la Femme sauvage, que,

¹⁸⁰ Cixous, Hélène, *La Venue à l'écriture*, Paris, U. G. E., 1977, p. 22.

¹⁸¹ Arnaud, Jacqueline, *op. cit.*, p. 129.

chez Cixous comme chez Kateb, le passage par le mythe est nécessaire pour parvenir à la connaissance et à l'écriture de la femme concrète, et ce malgré le fait qu'il soit néfaste selon Cixous. Il s'agit là d'un passage obligatoire pour aller vers la transgression, laquelle va de pair avec celle de la forme, de la langue, de la mémoire traditionnelle et de la transmission.

Inscrire du féminin dans une œuvre va bien au-delà des thèmes qu'un auteur utilise. C'est tout le processus d'écriture qui est en jeu lorsque l'on pose cette question d'écriture féminine. Si, dans un premier temps, la dichotomie entre écriture du féminin *ou* écriture au féminin nous est naturellement apparue, il s'est avéré que l'un n'allait pas sans l'autre. En effet, si le terme d'écriture au féminin est envisageable à propos d'une œuvre comme celle d'Hélène Cixous, c'est qu'il y est en permanence question du féminin, de la femme, dans les thèmes mais également dans la manière d'aborder ces thèmes, de mettre en relation les personnages, ou plutôt, en tant qu'auteur, de se mettre en relation avec eux. Pour l'un et l'autre des auteurs étudiés, il semble que l'écriture au féminin découle d'une juste utilisation de ce que l'on a nommé écriture du féminin. Dans le cas de Kateb, c'est bien évidemment l'abandon du mythe amoureux, de la passion poétique à l'égard du fantasme au profit du don de parole à ses héroïnes – à son héroïne : la femme, devenue le féminin – qui a permis cela.

D'autre part, n'est-ce pas de la part des femmes accorder à Kateb Yacine une certaine légitimité de l'écriture « au féminin » que de faire paraître justement aux éditions Des Femmes un recueil posthume de ses textes – intitulé *Parce que c'est une femme* ? Il est par ailleurs paradoxal de noter que, dans le même temps, les œuvres d'Hélène Cixous ne sont plus, depuis 2000, éditées chez Des Femmes mais chez Galilée... Toujours est-il que, de toute part, on octroie à Kateb un rapport très étroit au féminin. Comme le dit Derrida à propos des genres, il n'appartient pas à un mouvement d'écriture féminine, mais son écriture participe d'une prise de parole féminine, d'un devenir femme. Aux côtés de Cixous, il effectue donc un mouvement vers l'autre, de communication, dans lequel femmes et hommes se rejoignent au-delà de l'écriture.

« Ecrire donc, comme le dit Deleuze, *c'est devenir, mais ce n'est pas devenir écrivain, c'est devenir autre chose* ». On dirait que l'écriture par elle-même,

quand elle n'est pas officielle, rejoint des minorités qui n'écrivent pas forcément, pour leur compte, sur lesquelles on n'écrit pas au sens où on les prend pour objet, mais en revanche dans lesquelles on est pris, bon gré, mal gré, du fait qu'on écrit. Ces propos peuvent s'appliquer à Kateb chez qui il se trouve « *un devenir femme* », selon le mot de Deleuze, par exemple. « *En écrivant, on donne toujours de l'écriture à ceux qui n'en ont pas, ceux-ci donnent à l'écriture un devenir sans lequel elle ne serait pas* ». »¹⁸²

¹⁸² *Colloque international Kateb Yacine, Actes* (Alger, Riadh-El-Feth : 28, 29, 30 Octobre 1989), Alger, Office des Publications Universitaires, 1990, p. 168.

BIBLIOGRAPHIE

1 – TEXTES LITTÉRAIRES

1. 1 – Œuvres étudiées

CIXOUS, Hélène, *Les Rêveries de la femme sauvage, scènes primitives*, Paris, Galilée, 2000.

CIXOUS, Hélène, *Osnabrück*, Paris, éd. Des Femmes, 1999.

CIXOUS, Hélène, *Souffles*, Paris, éd. Des Femmes, 1975.

KATEB, Yacine, *Le Cercle des représailles*, Paris, édition du Seuil, «Points », 1959.

KATEB, Yacine, *Nedjma*, Paris, édition du Seuil, « Points », 1956.

KATEB, Yacine, *L'œuvre en fragments*, Arles, Actes Sud, « Sindbad », 1986.

KATEB, Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, édition du Seuil, «Points », 1994, préface 1997.

1. 2 – Œuvres complémentaires

BEAUVOIR, Simone (de), *Le Deuxième Sexe I*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1976 (éd. or. 1949), pp. 16-17.

CIXOUS, Hélène, *Entre l'écriture*, in *Entre l'écriture*, Paris, Edition des femmes, 1986.

CIXOUS, Hélène, *L'amour du loup et autres remords*, Paris, Galilée, 2003.

CIXOUS, Hélène, CLEMENT, Catherine, *La Jeune Née*, Paris, U. G. E., 10/18, 1975.

CIXOUS, Hélène, GAGNON, Madeleine, LECLERC, Annie, *La Venue à l'écriture*, Paris, U. G. E, 10/18, 1977.

CIXOUS, Hélène, *Rêve je te dis*, Paris, Galilée, 2003.

KATEB, Yacine, *Parce que c'est une femme*, Paris, Ed. Des femmes, Antoinette Fouque, 2004.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, « Pocket », 1958.

2 – OEUVRES CRITIQUES

2. 1 – Ouvrages généraux

DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1999 (éd. or. 1981).

EIGUER, Alberto, *L'Eveil de la conscience féminine*, Paris, Bayard, 2002.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1963.

ESTES, Clarissa Pinkola, *Femmes qui courent avec les loups, Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Editions Grasset et Fasquelle (trad. fr.), « Le Livre de poche », 1996 (éd. or. Clarissa Pinkola Estés, Ph. D, 1992, 1995.).

FRAISSE, Geneviève, *A côté du genre* in Nadia Tazi (dir.), *Masculin-féminin*, Paris, La Découverte, « Les Mots du monde », 2004.

MACE, Marielle (textes choisis et présentés par), *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, GF « Corpus », 2004.

TAZI, Nadia (sous la direction de), *Masculin-féminin*, Paris, « Les Mots du monde », La Découverte, 2004.

2. 2 – Travaux universitaires et études critiques spécifiques

ARNAUD, Jacqueline, *La Littérature maghrébine de langue française. Tome 2 : Le Cas de Kateb Yacine*, Paris, Publisud, « Espaces méditerranéens », 1986.

AURBAKKEN, Kristine, *L'Etoile d'araignée : une lecture de Nedjma de Kateb Yacine*, Paris, Publisud, « Espaces méditerranéens », 1986.

BONN, Charles, *Kateb Yacine, Nedjma*, Paris, PUF, « Espaces littéraires », 1990.

CREMONESE, Laura, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Didier Erudition (pour l'éd. fr.), 1997.

RICHTER, Elke, *L'écriture du « je » hybride, Le Quatuor Algérien d'Assia Djebar*, Thèse de Doctorat de l'Université Paul Valéry, Montpellier III, 2004.

SBOUAI, Taïeb, *La Femme sauvage de Kateb Yacine*, Paris, L'Arcantère, 1985.

2. 3 – Articles, Actes de colloque

AURBAKKEN, Kristine, *Une Nouvelle Lecture de Nedjma* in GIRAUD, Jacques et LECHERBONNIER, Bernard (dir.), actes de colloque, *Kateb Yacine, un intellectuel dans la révolution algérienne*, Paris, L'Harmattan, 2002.

BOUKHEDENNA, Sakinna, citée par G. HARGREAVES, Alec, *Kateb Yacine et les écrivains issus de l'émigration* in *Colloque international Kateb Yacine, Actes* (Alger, Riadh-El-Feth : 28, 29, 30 octobre 1990), Alger, Office des Publications Universitaires, 1990.

CALLE-GRUBER, Mireille, *Le Livre d'Algérie*, in *Expressions maghrébines*, Vol. 2, n°2, hiver 2003.

HANRAHAN, Mairéad, *Les Rêveries de la femme sauvage ou le temps de l'hospitalité* in *Expressions maghrébines*, Vol. 2, n°2, hiver 2003.

RAYBAUD, Antoine, *Nedjma-des-poèmes* in *Colloque international Kateb Yacine, Actes* (Alger, Riadh-El-Feth : 28, 29, 30 octobre 1990), Alger, Office des Publications Universitaires, 1990.

SETTI, Nadia, *Les Noms clandestins du pays natal* in *Expressions maghrébines*, Vol.2, n°2, hiver 2003.

TAMBA, Saïd, *Kateb à ses débuts. Algérie 1946-1954* in GIRAUD, Jacques et LECHERBONNIER, Bernard (dir.), actes de colloque, *Kateb Yacine, un intellectuel dans la révolution algérienne*, Paris, L'Harmattan, 2002.

ZUPANCIC, Metka, *Comment retrouver le pays? L'Algérie scripturale chez Hélène Cixous* in *Expressions maghrébines*, Vol.2, n°2, hiver 2003.

3 – ENTRETIENS, ARTICLES DE JOURNAUX

Kateb Yacine, Eclats de mémoire. Paris : éd. IMEC, « Empreintes », 1994.

CECCATTY, René (de) in *Le Monde*, Paris, 13 Novembre 2004.

KANTERS, Robert, *Trois femmes*, in *Le Figaro littéraire*, Paris, 15 décembre 1966.

KRISTEVA, Julia, *Luttes de femmes*, in *Tel Quel*, n°58, Paris, 1974.

ANNEXE A

Mise en perspective de la ressemblance entre deux prises de parole de la Kahina, celles qui précèdent sa mort, dans deux textes de Kateb Yacine :

I - La Kahina ou Dihya in Parce que c'est une femme, Paris, Ed. Des femmes, Antoinette Fouque, 2004, pp. 58-59 :

« Ils s'étonnent de vous voir dirigés par une femme.

C'est qu'ils sont des marchands d'esclaves.

Ils voilent leurs femmes pour mieux les vendre.

Pour eux, la plus belle fille n'est qu'une marchandise.

Il ne faut surtout pas qu'on la voie de trop près.

Ils l'enveloppent, la dissimulent comme un trésor volé.

Il ne faut surtout pas qu'elle parle, qu'on l'écoute.

Une femme libre les scandalise, pour eux je suis le diable.

Ils ne peuvent pas comprendre, aveuglés par leur religion.

[...]

Ils m'appellent Kahina, ils nous appellent Berbères,

Comme les Romains appelaient barbares nos ancêtres.

Barbares, Berbères, c'est le même mot, toujours le même

Comme tous les envahisseurs, ils appellent barbares

Les peuples qu'ils oppriment, tout en prétendant les civiliser.

Ils nous appellent barbares, pendant qu'ils pillent notre pays.

(Aux cavaliers)

Les barbares sont les agresseurs.

Il n'y a pas de Kahina, pas de Berbères ici.

C'est nous dans ce pays qui combattons la barbarie.

Adieu, marchands d'esclaves !

Je vous laisse l'histoire

Au cœur de mes enfants

Je vous laisse Amazigh

Au cœur de l'Algérie !

(Charge de la cavalerie. Elle est tuée au combat. Musique.)

II – La femme sauvage/5 in L'œuvre en fragments, Arles, Actes Sud, «Sindbad », 1986, pp. 430-431 :

« Les Arabes m'appellent Kahina, la sorcière.

Ils savent que je vous parle, et que vous m'écoutez.

...

Ils s'étonnent de vous voir dirigés par une femme.

C'est qu'ils sont des marchands d'esclaves.

Ils voient leurs femmes pour mieux les vendre.

Pour eux, la plus belle fille n'est qu'une marchandise.

Il ne faut surtout pas qu'on la voie de trop près.

Ils l'enveloppent, la dissimulent comme un trésor volé.

Il ne faut surtout pas qu'elle parle, qu'on l'écoute.

Une femme libre les scandalise, pour eux je suis le diable.

Ils ne peuvent pas comprendre, aveuglés par leur religion.

[...]

Ils m'appellent Kahina, ils nous appellent berbères,

Comme les Romains appelaient barbares nos ancêtres.

Barbares, berbères, c'est le même mot, toujours le même

Comme tous les envahisseurs, ils appellent barbares

Les peuples qu'ils oppriment, tout en prétendant les civiliser

Ils nous appellent barbares, pendant qu'ils pillent notre pays.

Aux cavaliers :

Les barbares sont les agresseurs.

Il n'y a pas de Kahina, pas de berbères ici.

C'est nous dans ce pays qui combattons la barbarie.

Adieu, marchands d'esclaves !

Je vous laisse l'histoire

Au cœur de mes enfants

Je vous laisse Amazigh

Au cœur de l'Algérie !

Charge de cavalerie. Elle est tuée au combat.

ANNEXE B

*MESSAGE A L'OCCASION DE LA JOURNEE MONDIALE DU 8 MARS 1989,
publié dans El Moudjahid du 8 mars 1989 :¹⁸³*

« Au [sic] femmes, aux jeunes filles de l'Algérie nouvelle,
A toutes les fleurs vivantes de notre pays,

Après les journées et les nuits d'octobre, alors qu'on pose les fondations du grand Maghreb de nos ancêtres, un spectre hante nos débats : c'est l'image d'une femme appelée Kahina, par les envahisseurs qui voyaient en elle une prophétesse. C'est le sens exact du mot kahina.

Cette femme, morte au combat, dans une guerre de deux mille ans qui fonde notre histoire, avait le don de la parole. C'est pourquoi les Arabes l'appelaient prophétesse, et voici son message :

Ils s'étonnent de vous voir dirigés par une femme.

C'est qu'ils sont des marchands d'esclaves.

Ils voilent leurs femmes pour mieux les vendre.

Pour eux, la plus belle fille n'est qu'une marchandise.

Il ne faut surtout pas qu'on la voie de trop près.

Ils l'enveloppent, la dissimulent, comme un trésor volé.

Il ne faut surtout pas qu'elle parle, qu'on l'écoute.

Une femme libre les scandalisent, pour eux je suis le diable.

La prophétesse avait un nom. Elle s'appelait Dihya. Elle dirigea jusqu'à sa mort la confédération des tribus Imazighen, dans toute l'Afrique du Nord.

Quand on pense qu'une femme dirigea ce pays immense dont l'Algérie était le centre, et quand on pense à la condition actuelle de la femme algérienne, on mesure le recul. A plus d'un millénaire de distance, on peut s'interroger. Qu'est devenue la Kahina ? Elle n'est plus à la tête de l'Etat, c'est le moins qu'on puisse dire. Par contre, on la retrouve au Pakistan, en la personne de Benazir Bhutto. Comme par hasard, elle a été élue présidente par une majorité de musulmans, dans la plus grande

¹⁸³ *Kateb Yacine, Eclats de mémoire.* Paris : Editions IMEC, « Empreintes », 1994.

république islamique du monde, alors qu'en Algérie c'est au nom de l'Islam qu'on opprime les femmes... Cela n'empêche pas les Algériennes de s'imposer par leur lutte. Notre Kahina d'aujourd'hui n'est plus, n'est pas encore à la tête de l'Etat, mais elle n'est pas seulement au centre du foyer. Elle brille, même voilée, comme une étoile secrète.

Dans l'Algérie coloniale, ce qui frappait, au lever du jour, c'était la multitudes [sic] des voiles blancs sur la route, innombrables « bonniches » et bonnes à tout faire qui allaient chaque matin travailler chez les autres pour ne rentrer qu'à la nuit noire.

Dans l'Algérie nouvelle, une autre multitude apparaît désormais, celle des filles qui prennent le chemin de l'école. Elles ne sont plus l'infime minorité qu'elles étaient il y a trente ans. Mais combien de ces écolières peuvent espérer l'université ? Combien devront subir, dès leur nubilité, le mariage de raison, c'est-à-dire le viol légal, la tutelle du mari et de la belle-mère, après celle du père, du frère ou de l'oncle ?

Certainement, les choses ont changé. Le progrès est réel, c'est même plus qu'un progrès, une révolution, dans notre société qui n'avait évolué jusqu'ici qu'en se repliant sur elle-même, et en se raidissant contre l'occupant étranger, ce qui empêchait toute critique interne... Oui, une révolution, et c'est précisément ce bond en avant à la rencontre des temps modernes qui exaspère nos passésistes. Les forces du passé ont toute la pesanteur des siècles d'aliénation. Les forces de l'avenir sont encore fragiles.

Parmi les femmes qui manifestaient récemment au centre d'Alger, on remarquait des militantes connues pour leur rôle dans la lutte de libération. Cela n'empêche pas nos misogynes d'associer systématiquement l'émancipation de la femme à un modèle européen, autrement dit à une force d'invasion étrangère !

Les ennemis du progrès ne manquent jamais de brandir le nationalisme et la religion armes de la censure et de l'autocensure sont des plus redoutables pour une société qui avance dans l'ombre et la confusion, sans parler de la misère.

J'ai entendu les plaintes des ouvriers de la SONELEC à Sidi Bel Abbès, agressés dans la rue par les fanatiques. Ils leurs [sic] reprochent de travailler, dans un pays où beaucoup d'hommes sont encore chômeurs. Cela [sic] veut dire, bien sûr, que les femmes passent après, toujours après les hommes... Eternelle sacrifiée, la femme, dès sa naissance, est accueillie sans joie. Et quand les filles se succèdent, leur naissance devient une malédiction, car jusqu'au mariage, c'est une bombe à

retardement qui met en danger l'honneur patriarcal, et la jeune fille, en grandissant, rend ce danger toujours plus grand. Elle sera donc recluse dans le monde souterrain des femmes. On n'entend pas sa voix. C'est à peine un murmure. Le plus souvent, c'est le silence. Un silence orageux. Car ce silence engendre le don de la parole, dès que les femmes sont entre elles, et qu'elles peuvent parler librement. Seuls les petits garçons qui passent inaperçus avec leurs mères dans les bains maures peuvent entendre la voix des femmes. Mais dès que le garçon va vers l'adolescence, il n'approche plus que le fantôme de la féminité. La présence de la femme n'est qu'une des formes de son absence. C'est pourquoi on l'idéalise, pour mieux la piétiner, faute de la connaître. Seule l'enfance échappe au ghetto sexuel. Pas pour longtemps, hélas ! La petite fille, passe encore, mais gare à la jeune fille, et surtout à la femme. La femme, c'est le démon, un démon intouchable : ainsi les fanatiques vont jusqu'à refuser de lui serrer la main. En somme, ce qu'on reproche à la femme, c'est d'être belle, d'inspirer le désir, en un mot d'être femme ! Il faut qu'elle vive dans l'ombre, que sa beauté soit clandestine, que toujours elle soit la servante de l'homme, qu'elle s'efface et soit soumise à son seigneur et maître... Que de courage il faut, chez nous, pour être femme !

L'héroïsme, l'amour, le dévouement, le sens du sacrifice, c'est d'abord chez les femmes qu'on l'a toujours trouvé. Beaucoup d'hommes le savent, en leur for intérieur, mais n'osent pas le dire, et en tirer les conséquences.

Il suffit, pour chaque algérien, de penser à sa mère, à ses souffrances, à son abnégation, pour se sentir coupable. Et le même algérien qui adore sa mère n'hésite pas à brimer sa sœur et sa femme, au nom d'une fausse virilité qui stérilise le pays : moins de 5% des Algériennes travaillent, contre 68% des Françaises. C'est que nos fanatiques assimilent le travail des femmes à la prostitution...

Un pays qui empêche ses femmes de travailler se condamne lui-même au sous-développement et devient tôt ou tard la proie des puissances étrangères. Et quand les femmes travaillent, le pays avance. Je n'en veux pour preuve que les ouvrières de la SONELEC à Sidi Bel Abbès, elles qui mettent au point les postes de télévision. Les hommes ne peuvent pas rivaliser en finesse, en délicatesse, dans le travail de précision accompli par ces femmes. Elles sont déjà plusieurs milliers. Et les agressions dans la rue ne les ont pas empêchées de rester à leur poste.

Honneur aux femmes, à leur beauté, à leur courage, à leur travail et à leur juste cause !

ANNEXE C

Hélène Cixous, sur la scène du rêve et de l'amitié, article de René de CECCATTY, in *Le Monde*, Paris, 13 Novembre 2004.

« L'écrivain, dont l'œuvre mêle fiction, théâtralisation et réalité, publie *Tours promises*, méditation sur la disparition et le remplacement où se croisent des figures familiales et amicales. Dans son appartement parisien, lumineux, vaste et moderne, qui porte les marques de l'Orient, tapis de l'Algérie natale et tissus soyeux d'une Inde rêvée, Hélène Cixous vit avec ses chattes, qui ont leur place dans ses livres. L'environnement quotidien, son séminaire fidèlement tenu le samedi, son travail au Théâtre du Soleil avec Ariane Mnouchkine, ses conférences aux Etats-Unis, ses rêves notés en pleine nuit dans de brefs réveils, ses dictionnaires, sa mémoire familiale, la visite quotidienne de sa mère, Eve Klein, personnage-clé de son oeuvre : les repères sont nets, rappelés dans les textes écrits et dans la conversation. Cette conversation, tous ceux qui approchent Hélène Cixous la savent fluide, brillante et joyeuse, toujours éclairée de rires. Sa thèse sur Joyce (avec Jean-Jacques Mayoux, qui l'a mise sur le chemin de l'écriture), ses recherches sur le langage, ses cours à l'université de Vincennes puis de Saint-Denis, la création d'une chaire d'études féminines ont élaboré une figure d'auteur "difficile", en réalité éloignée de la personne vibrante et passionnée que ses publications dévoilent. Exigeante et disciplinée, certainement. Tant dans la construction de ses livres que dans l'organisation de sa vie intellectuelle, strictement partagée entre le théâtre, l'enseignement et l'écriture, et, sur un mode plus discret, l'activité politique en faveur des populations déplacées. Mais aussi curieuse, spontanée, attentive, affective. L'amitié détermine ses engagements, comme elle le rappelle dès qu'on l'interroge sur son parcours. Parce que *Tours promises* se réfère, plus encore que les précédents ouvrages, à la part d'autobiographie réinventée que comportent ses fictions, on est tenté, à partir de cette parution, de proposer un bilan. Si la destruction des Twin Towers est évoquée, c'est d'une autre tour qu'il est question : celle du château de Montaigne et, à travers elle, l'amitié passionnée entre

l'auteur des *Essais* et *La Boétie*. L'amitié, la passion : toutes deux constamment présentes. Le frère d'Hélène a longtemps accompagné la rédaction des livres. Comme Eve, la mère, le frère médecin apparaissait, donnant une tonalité souvent gaie et décalée au récit. Et voilà qu'il ne veut plus être un personnage des livres de sa soeur. Comment le remplacer et, du reste, est-il remplaçable ? L'écrivain va être surpris par le destin, qui lui offre sur-le-champ un substitut en la personne de François Tremblay, un ami d'enfance qui resurgit cinquante ans plus tard. Devenu photographe au Canada, il ressuscite une part obscure de la vie du père d'Hélène Cixous : il se serait fiancé avec la sœur aînée de François, qui s'appelait Albertine. Comme l'Albertine disparue de Proust. Le livre tout entier devient une méditation sur la disparition et le remplacement. Stendhal, Proust, Kafka, Montaigne accompagnent les "promenades crépusculaires" qui rythment cette enquête intérieure, où se dégagent des figures ou, comme préfère le dire Hélène Cixous, des "trans-figures" fraternelles et amicales. Peu à peu, sans doute depuis les lettres retrouvées qui ont inspiré *Or* (Ed. des Femmes, 1997), l'œuvre s'est centrée sur l'histoire familiale : "J'ai toujours écrit à partir du matériel de la littérature, de la scène primitive de toute littérature, qui est une scène de famille. On pourrait le dire d'Eschyle. Ce n'est pas une façon de tout ramener à ma famille, mais de considérer que c'est une famille qui peut avoir valeur universelle, si j'ai le regard suffisamment analytique ou poétique pour en dépasser l'écorce réaliste. A part mon "avant-premier livre", si je puis dire, *Prénom de Dieu*, que je laisse dans la préhistoire, dans la caverne, parce que c'est une chose, une larve, qui m'a toujours fait peur, qui venait des profondeurs, qui était hal! lucinatoire [sic] et qui m'a même menacée."

LE MIRACLE «DERRIDA» :

"J'étais, il faut le dire, dans une période de grande folie. Il me semblait que j'avais là la preuve de ma folie. J'ai tenu cette chose à distance et c'est resté, cette chose-là. A part donc ce recueil de nouvelles, de mythes éruptifs, des laves et des larves, dès que j'ai écrit *Dedans*, j'ai eu honte qu'on prenne ce que j'avais écrit pour un livre : c'était simplement pour moi la manifestation littéraire d'une tragédie qui était pour moi primitive,

c'est-à-dire la mort de mon père. *Dedans* ne commençait pas et ne finissait pas, enfin il explosait ; eh bien là, c'était déjà la scène de famille, mais transposée. Je crois que ma signature, c'est la transposition." Des amitiés, Hélène Cixous parle comme de "miracles". Le premier, ce fut donc la rencontre avec Jacques Derrida. Un "miracle" qui subsiste, mais une présence qui désormais fait défaut. Jacques Derrida est mort à Paris le 9 octobre. Sur les jours qui ont précédé et suivi cet événement, Hélène Cixous n'a pas souhaité s'exprimer en public. Leur rencontre a eu lieu en deux temps. La première fois, en 1955, où, à peine arrivée en France, elle assiste à une "leçon" d'agrégation, comme elle le raconte dans ces *Tours promises*. La deuxième fois, sept années plus tard, où elle lui donne à lire son premier texte. "J'ai rencontré, juste au moment où j'aurais pu ne pas écrire, Derrida. J'ai un sentiment de reconnaissance à l'égard de la vie, figurez-vous. L'angoisse s'est déplacée. L'angoisse de mon enfance et de ma jeunesse était dans un coin de la pièce, très proche de moi : j'avais du mal à me tenir à l'écart de cette angoisse qui provenait des événements tragiques. D'avoir vu, d'avoir été témoin de l'horreur de la guerre. De savoir, sans aucune hésitation possible, sans aucun voile ce qui se produisait pendant la guerre. Je savais, je savais ce qui se passait dans ma famille, je savais ce qu'était un camp de concentration. Je n'avais pas du tout de marge d'illusion. Là-dessus, donc, des enchaînements tragiques dans mon existence, très vite, les uns après les autres. "Et ensuite, inversement, avec un peu de temps, j'ai eu la possibilité de mesurer la grâce. Et la grâce, c'est d'avoir auprès de moi des gens d'une immense probité. J'aurais pu ne pas avoir rencontré les êtres que j'aime, que je vénère ou avec qui je partage des choses essentielles. J'aurais pu ne pas parler ma langue. Or je peux parler ma langue avec quelques personnes. Ça m'a permis de donner une part de ma scène intérieure à des états d'âme légers, heureux, joyeux, comiques. Je crois que le rire qu'il y a dans mes textes et qui n'est pas toujours perçu exprime cette gratitude à l'égard de ce que la vie peut accorder. »

