

Féminités dans l'écriture chez quelques classiques masculins dans la littérature maghrébine

Charles BONN

Université Lumière. LYON. FRANCE

A l'exception des romans d'Assia Djébar, la littérature a longtemps été une production d'hommes, dans les plus grands textes de laquelle le personnage féminin se caractérisait par sa relative mise à distance, dans un discours littéraire à la virilité affirmée, dont on a pu considérer que Kateb Yacine et Rachid Boudjedra étaient parmi les représentants les plus typiques.

Ainsi dans *Nedjma* (1956) du premier, le personnage éponyme, Nedjma n'est qu'une seule fois décrite à travers son propre fonctionnement psychologique et affectif, au chapitre 9 de la 2^e partie du roman. Et même là, elle n'est d'abord que l'apparition, dans un discours à la 3^e personne qui désigne le commissaire Mustapha. Ce qui fait que dans ce chapitre une seule page environ seulement (la p.67) lui est consacrée en tant que personnage autonome. Dans le reste du roman Nedjma apparaît surtout comme une sorte de -noyau vide-, creux actanciel, absence de parole créant une attente d'autant plus significative que la valeur symbolique du personnage et de l'absence de sa parole est forte: Nedjma-étoile, "*l'irrésistible forme de la vierge aux bois, mon sang et mon pays*" (p.175), n'a-t-elle pas été vue par certains, à la lumière de cette seule citation, comme le symbole du pays à venir?

Quant à *La Répudiation* (1969) de Rachid Boudjedra, le titre même y indique que le roman s'inscrit tout entier par le biais d'une sorte de sacrifice de la mère qui n'est pas sans rappeler celui dont procède l'œuvre entière de Kateb si on sait lire la fin du *Polygone étoilé* (1966). Les autres personnages féminins y sont la jeune marâtre courtisée pour tuer symboliquement le père à travers elle, et surtout l'amante étrangère, Céline, avec qui la relation est la condition et le prétexte du développement du récit romanesque: dans tous les cas, le personnage féminin est certes la condition d'existence de l'écriture, mais ne prend jamais une véritable indépendance actancielle de personnage.

Inversement, depuis les années 80, et particulièrement depuis que l'Algérie est devenu cet espace sanglant dont elles sont souvent les tragiques victimes, les femmes semblent y prendre la parole beaucoup plus que les hommes. Et ce renversement profite aux femmes des trois pays du Maghreb. Assia Djébar certes, mais aussi nombre de nouvelles venues dont l'horreur algérienne paraît avoir suscité les voix jusque là inconnues. Si une rapide interrogation de notre banque de données Limag permet de dégager un ensemble de 535 œuvres de langue française écrites par les femmes au Maghreb depuis 1936, elle montre aussi que ces 535 livres, 470 ont été publiés depuis 1980, soit l'écrasante majorité. Plus: 208 l'ont été depuis 1990. C'est dire assez que cette production féminine est grandement suscitée par l'actualité, comme si les lecteurs européens, principale

cible de ces publications, percevaient surtout cette actualité sanglante à travers la situation de la femme: parce que cette dernière est le lieu où se marquent de la façon la plus visible les différences entre la laïcité européenne et l'image de l'Islam que cette actualité diffuse en Europe. Quoiqu'il en soit, cet engouement soudain n'est pas nécessairement producteur de termes littérairement neufs, la plupart des textes féminins parus ces dernières années, et même certains textes d'écrivains consacrés comme Assia Djébar, sont avant tout des témoignages sans ambition littéraire. Ou alors leur ambition littéraire est d'une autre nature, comme on s'en aperçoit chez Assia Djébar.

Dès lors on peut se demander si le personnage féminin, fort peu distancié dans les écritures de témoignage plus ou moins éphémères et répétitives qu'on vient de signaler, n'a pas dès les débuts de la littérature algérienne un rôle de représentation de l'écriture en langue française, lequel ira en s'amplifiant au fur et à mesure que ces écrivains seront reconnus comme tels et pourront de ce fait comparer le traitement différent de ce thème dans les écritures féminines et les écritures masculines.

Le présent article se contentera d'examiner quelques écritures masculines considérées comme «fondatrices»: celle de Mouloud Feraoun, celle de Kateb Yacine et celle de Rachid Boudjedra. Car le but de la démarche est plus de caractériser une écriture algérienne en situation de «bi-langue» à partir de ce point de vue fécond de la fonction du personnage féminin, que de s'intéresser à ce personnage pour lui-même. Et notre propos, même s'il permettra peut-être par la suite de donner des raisons plus littéraires que socio-politiques à cette éclosion récente de textes de femmes, est encore moins de décrire une hypothétique «écriture féminine» créatrices de nouveaux et bien inutiles ghettos. Au contraire, la représentation de leur propre écriture comme féminine par des écrivains de sexe masculin avant même cette multiplication de femmes-écrivains à laquelle nous assistons depuis, nous semble intéressante pour une évaluation globale du roman algérien comme écriture de la séduction dans un contexte bilingue, même si ces considérations sur le sexe de l'écriture peuvent très certainement être appliquées à d'autres littératures.

De la partenaire amoureuse à l'allocutaire du récit

Dans la plupart des romans «traditionnels», quel que soit leur référent culturel, la protagoniste féminin est bien souvent ce qui permet l'intrigue romanesque, fréquemment amoureuse. Dans le roman algérien, ce type d'intrigue se trouve surtout dans des textes à facture «classique», comme certains romans «ethnographiques» des années cinquante, ou encore des romans dits de «l'acculturation» dans les années qui suivent: ceux de Malek Haddad et d'Assia Djébar. Or, non seulement ces romans ne sont pas les plus nombreux dans l'ensemble de cette production, mais de plus on va progressivement voir le protagoniste féminin quitter, avec l'intrigue amoureuse qui lui est liée, le noyau de l'action narrée, pour devenir, à l'extérieur de cette action proprement dite, l'auditrice privilégiée à laquelle l'histoire est racontée. La protagoniste féminine, dans des écritures un peu plus maîtrisées que celles des débuts du roman

maghrébin, deviendra aussi destinataire supposé de la narration romanesque, laquelle deviendra à son tour parole problématique. Récit suspendu, comme celui de Schéhérazade, à la relation du narrateur et du destinataire de cette narration. A moins que ce ne soit le contraire, ou à moins encore que la relation amoureuse ne soit le récit même, que l'étrangeté et le dire se confondent.

Le roman le plus connu pour illustrer ce schéma est bien sûr *la Répudiation* de Rachid Boudjedra (1969). Le récit plus ou moins autobiographique du narrateur y est en effet explicitement présenté comme narré à l'amante étrangère. De plus, la progression chaotique de ce récit comme son existence même sont inséparables de l'évolution de la relation sexuelle du narrateur, Rachid, avec Céline. L'érotique du texte, de la narration, est ainsi directement montrée, débarrassée de tout mystère... Or cette différence sexuelle du narrateur et de l'allocutaire de son récit est aussi culturelle, que souligne le roman en commençant la narration autobiographique par le récit de ce qui manifeste la plus grande différence culturelle entre ces protagonistes: le Ramadhan. Cette différence culturelle exhibée souligne donc encore plus la tension, déjà lourde dans le roman, de l'érotique textuelle qui le fonde. Elle souligne également la rupture de l'écriture romanesque en tant que telle avec la clôture de la culture traditionnelle: dans quelle mesure le surgissement du moi autobiographique en rupture avec cette clôture n'a-t-il pas besoin de l'étai de la double différence introduite par Céline? Mais ce dédoublement de la différence sexuelle de l'allocutaire peut apparaître aussi comme une surcharge inutile, une redondance qui souligne peut-être surtout, y compris par sa lourdeur « pédagogique », la dépendance de fait de *La Répudiation* par rapport à une lecture française de l'écriture maghrébine.

C'est pourquoi il est intéressant que dans le roman suivant du même auteur, *L'insolation* (1972), le destinataire du récit soit une femme algérienne, Nadia, l'infirmière -chef aux seins dissymétriques. La différence qui fonde l'érotique de la narration est ainsi débarrassée de toute redondance culturelle. Elle est sexuelle uniquement, et politique peut-être, mais de toute manière elle provient exclusivement de l'intérieur du champ culturel, s'accompagne sur le plan des références littéraires de tout un jeu intertextuel avec des textes essentiellement algériens, parmi lesquels ceux de Kateb Yacine tiennent la première place. Mais s'agit-il encore de différence, au sens où la décrit traditionnellement l'idéologie, c'est-à-dire de différence entre des entités culturelles cohérentes dans leur propre définition d'elles-mêmes comme dans celle de leur irréductibilité l'une à l'autre? Certes non! On est passé au contraire dans ce texte d'une convocation de la différence comme prétexte de la narration, qui était le propre de la répudiation, à une distanciation du semblable, de l'identique, supposés par le discours idéologique univoque, en étrangeté à l'intérieur même du champ. Seule subsiste la différence sexuelle, transformée en incongruité selon une redondance malgré tout présente, dans les seins dissymétriques de Nadia. Mais cette incongruité apparente fait partie de tout un jeu ménipéen avec le corps théâtralisé des différents discours par rapport auxquels le roman s'écrit en les mettant en scène. Discours idéologiques ou discours littéraires, mais explicitement nationaux. Ainsi, l'érotique textuelle de ce roman est-elle doublement fondatrice. En se passant de

la redondance culturelle de Céline allocutaire étrangère, elle rompt avec le postulat unitaire de l'idéologie qui situe toute différence à l'extérieur du champ culturel national.

Ce concept d'étrangeté, qui n'est pas obscurci par l'histoire théorique de celui de différence, permet de suppléer à la défaillance du terme de différence pour désigner une altérité qui n'en est pas une, une rupture interne de l'identique par laquelle cet identique peut devenir productif. Car seule cette altérité interne, en quelque sorte, rendra possible cette érotique du texte en laquelle on a vu plus haut une condition de sa production, de sa fécondité. L'étrangeté, appliquée à l'écriture romanesque, désignera donc un intérieur-extérieur, d'abord de cet allocutaire intra ou extra diégétique implicite à toute narration. Un récit s'adresse toujours à un lecteur, ou à un auditeur, que cet allocutaire soit ou non désigné explicitement par le texte. Or, pour le lecteur non-nommé comme pour Céline ou Nadia, l'une des questions qu'on pourra se poser, et qui hypothèque en partie la signification comme la portée du texte, est celle de son intériorité ou de son extériorité par rapport au champ culturel référentiel de ce texte. Le même texte sera lu différemment par un lecteur maghrébin ou par un lecteur français, et l'on pourra se demander auquel ce texte s'adresse. Mais on s'apercevra vite que ce texte ne s'adresse jamais uniquement à l'un, ou uniquement à l'autre. Le lecteur-allocutaire est le plus souvent, selon une variation infinie de situations possibles, à la fois intérieur et extérieur par rapport au champ de signification du texte, que d'ailleurs son intériorité, son étrangeté au sens où on vient de la définir, informe et modèle à son tour.

La représentation de l'écriture

Dans une certaine mesure l'abandon de la différence culturelle redondante de Céline pour la seule étrangeté sexuelle de Nadia comme fondement de l'érotique narrative, peut donc être lu comme l'affirmation d'une maîtrise littéraire grandissante de l'auteur de *La Répudiation* et de *L'insolation*, à une époque où par ailleurs la littérature maghrébine de la langue française en général n'a plus à quêter une reconnaissance qu'elle a depuis longtemps acquise dans l'opinion. On peut donc se demander si ce mécanisme s'annonçait déjà, vingt ans plus tôt, lors des débuts de cette même littérature, dans un contexte de dépendance culturelle non encore dépassée. On sait, ainsi, que l'écriture de Feraoun est souvent présentée par les lectures idéologiques comme aliénée, parce qu'elle recourrait ingénument aux modèles d'une écriture française apprise. Mais si l'on revient à cette écriture en dépassant le système de valeurs civilisationnelles et scripturales explicites de l'auteur, pour étudier plus profondément la fonction des personnages, particulièrement féminins, dans la narration, tant dans l'histoire racontée que dans la production de celle-ci, que trouve-on? L'exemple de *La Terre et le Sang* (1953) me semble particulièrement bien illustrer mon point de vue, dans la mesure où ce roman nous présente à la fois un ancien émigré, Amer, comme héros masculin, et deux héroïnes féminines dont l'une, française d'origine, peut être lue dans un statut de différence comparable à celui de Céline chez Boudjedra quinze ans plus tard et dont l'autre Chabha, rejoint par sa différence sexuelle et le scandale de sa

liaison non licite avec Amer une étrangeté féminine qui n'est certes pas celle de Nadia, car le récit ne s'adresse pas à elle, mais est cependant comparable.

Ces trois personnages sont, de trois façons différentes, à la fois intérieurs et extérieurs par rapport au champ identitaire du village. Amer l'est en tant qu'ancien émigré, même si dès son retour ce passé est apparemment gommé, n'est plus "qu'une parenthèse impuissante à changer le sens général d'une phrase". Pourquoi en effet, avoir signalé ce passé dans le portrait du personnage romanesque? De la même façon, Dehbia, dans *Les chemins qui montent* (1957) est en quelque sorte prédestinée à devenir héroïne de roman par sa semi-marginalisation comme chrétienne: son éducation par les Soeurs équivaut ainsi à l'émigration d'Amer. Elle est une marque qui lui permet de jouer ensuite dans le village un rôle romanesque grâce à son séjour en France, qui lui fait tenir dans le village un rôle non-prévu par les codes du lieu: aussi peu prévu que l'écriture romanesque à laquelle peut faire penser la situation d'étrangeté du personnage, qui fait pourtant partie intégrante d'un village redevenu son seul univers.

On pourrait généraliser l'observation: C'est bien leur étrangeté qui permet aux héros des romans de facture traditionnelle d'avant 1962 de faire vivre ces romans dans une étrangeté qui est aussi celle de l'écriture romanesque maghrébine de langue française. Et ceci n'est pas lié au seul courant "ethnographique" des années cinquante: l'observation vaut tout aussi bien les romans de Malek Haddad ou d'Assia Djebar, et même pour *Le passé simple* (1954) de Driss Chraïbi au Maroc. La perspective de Kateb Yacine, dans *Nedjma* (1956), n'est plus la même: mais c'est grâce à un bouleversement radical de l'écriture. Plus que ce miroir de l'acculturation des intellectuels maghrébins, à laquelle une lecture paresseusement dénotative réduit la semi-marginalité de ces héros, cette dernière est donc une nécessité romanesque, ou encore ce qu'on pourrait appeler une matrice narrative. Si la description sociologique avait été la seule motivation des écrivains, ils auraient utilisé des personnages moins marginalisés, et donc plus "représentatifs"; et surtout, ils auraient écrit des essais, et non des romans.

Le personnage de Marie, dans *La Terre et le Sang*, est en quelque sorte un "produit" narratif idéologiquement cohérent avec l'étrangeté d'ancien émigré d'Amer. Sa différence culturelle de française peut ainsi apparaître, dans sa cohérence avec le passé d'Amer, comme une sorte de parcours narratif obligé comparable à la présence de Céline chez Boudjedra, dans une redondance idéologique du même ordre, même si Marie n'est pas allocutaire du récit. Mais ne peut-on établir un parallèle entre l'entrée de Marie dans l'univers du village, alors qu'elle vient d'un extérieur radical, et celle du "touriste" dont le regard sur ce village depuis le même extérieur radical est convoqué dans la description initiale, comme il était déjà dans celle qui ouvrait *Le Fils du pauvre*? Seulement, les nécessités d'une narration qui se justifie comme dire du lieu, et non de ses extérieurs, vont très vite résorber cette double différence parasitaire par rapport à l'objet local véritable oratoires, et s'il ne reste rien du touriste, Marie deviendra plus kabyle que les Kabyles. Sa différence, comme le passé d'Amer, va être subvertie

par la logique d'un récit qui dit avant tout le lieu. La question sera donc de savoir pourquoi Feraoun a ressenti la nécessité de cette différence, avant de la subvertir. On tiendra d'y répondre après avoir parlé de Chabha.

Chabha en effet n'est pas différente du groupe, du village, au départ. Mais sa liaison amoureuse avec Amer la marginalisera. Son parcours est donc rigoureusement inverse de celui de Marie. Là où Marie en s'assimilant perd sa différence, mais aussi son statut d'héroïne centrale. Chabha en se marginalisant par une liaison amoureuse non licite se place dans une situation d'intériorité et d'extériorité à la fois qui lui permet de devenir héroïne romanesque. Là où Marie perd sa différence, Chabha gagne son étrangeté, laquelle lui permet de devenir héroïne. Etrangeté double, donc: celle d'une femme se plaçant dans une rupture des normes de son groupe par son aventure amoureuse, mais celle aussi d'une femme se plaçant dans une rupture romanesque tout aussi importante par rapport à ce même groupe en devenant personnage de roman. Et l'on oublie trop souvent que c'est la seconde qui produit la première, et non l'inverse.

La différence initiale de Marie lui aurait permis de devenir personnage sans que la clôture identitaire du village n'en souffre: simplement, elle n'aurait pas été intégrée. Mais le roman n'aurait pas été le roman de ce village, dans la mesure où le village n'y aurait pas été perçu à travers la crise de valeurs qu'entraîne l'effraction de Chabha, et qui seule permet au village aussi de devenir protagoniste romanesque, signifie privilégié. L'entrée du village dans l'écriture romanesque ne peut se faire que par l'intermédiaire d'une rupture dans le système clos de ses valeurs, par l'intermédiaire d'une crise introduite par la césure que Chabha seule peut provoquer au plus intime du noyau de l'être collectif dont elle est issue à la différence de Marie, et qu'elle représente plus que les protagonistes masculins en tant que femme. Seule la fêlure introduite par Chabha -femme dans ce noyau de l'être que son silence, comme son devoir traditionnel de ne pas être objet de paroles, ont pour rôle de préserver, permettent l'entrée du village comme objet (et donc comme perte de son être profond) dans l'écriture romanesque. L'écriture romanesque est une parole indécentement adressée à l'extérieur, et dont le dire réaliste impudique dévoile, par la nature même de cette écriture romanesque, ce que le dire clos de l'identique commande de passer sous silence: l'être le plus intime et le plus vrai. Chabha est donc la condition même d'un récit romanesque véridique du lieu. Mais elle l'est grâce à la perte du silence constitutif, en quelque sorte, de l'identité close. Le roman est effraction que seule la rupture de Chabha rend possible, grâce à son étrangeté féminine dans l'identique le plus profond. La différence redondante de Marie n'aurait pas permis ce récit, si Marie en avait été héroïne. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles quinze ans plus tard Céline, encombrée d'une même différence redondante, sera allocutaire du récit de Boudjedra, et non protagoniste à l'intérieur de ce récit.

Pourquoi, alors, Feraoun a-t-il conservé ce personnage de Marie? La comparaison esquissée plus haut avec le "touriste" fictif du point de vue duquel se fait la description peut ici nous aider. Selon une approche idéologique, ce touriste est un indice du point de vue "aliéné" de Feraoun sur sa Société. et cette

“aliénation” se confirme lorsqu'on examine les références culturelles auxquelles Feraoun fait appel, et les modèles littéraires utilisés par son écriture. Mais cette lecture idéologique ne s'interroge pas sur le statut du langage romanesque en tant que tel, et plus précisément celui de la description réaliste, par rapport à cette Société. L'extranéité en effet qu'il convient d'examiner ici n'est peut-être pas tant celle des valeurs culturelles auxquelles Feraoun fait référence, ni celle de la langue française et de son humanisme sous-jacent qu'il est aisé de localiser, que celle du genre romanesque et de l'attitude descriptive en tant que telle. Car cette attitude descriptive suppose nécessairement un allocutaire extérieur au champ décrit, dont on épousera donc naturellement le point de vue si l'on vise à la lisibilité.

Dans quelle mesure donc ne peut-on lire le personnage de Marie comme une manifestation indirecte de cette extranéité inévitable d'une écriture romanesque et de ses allocutaires «naturels», par rapport à l'espace du village dans lequel le roman, non seulement ne répond à aucune tradition culturelle, mais apparaît de plus comme une effraction mortelle pour la clôture sur l'identique des valeurs constitutives d'une cohérence de cet espace? Marie vient de l'extérieur, comme la parole romanesque, mais depuis sa différence, elle se fondera finalement au plus profond de l'identique, jusqu'à devenir, on l'a vu, plus Kabyle que les Kabyles, et disparaître du même coup comme héroïne de roman. C'est cependant la différence de l'écriture romanesque, parallèle à la sienne, tout comme l'étrangeté d'Amer, qui permettront à Chabha de devenir cette héroïne que Marie ne peut être lorsqu'elle résorbe ainsi sa différence.

De la même façon c'est la différence de l'écriture romanesque qui permettra à ce noyau de l'être que révèle son effraction, parallèle à celle de Chabha, d'être dit, et perdu à la fois. Chabha devient héroïne romanesque, le récit romanesque révèle le village au plus intime, parce que Marie comme le genre romanesque sont venus depuis leur différence radicale introduire dans la conscience des villageois ce recul, cette étrangeté par rapport à leur quotidien qui seuls permettent à ce quotidien d'être dit, même si c'est au prix de sa perte. L'étrangeté féminine, qu'elle soit doublée d'une différence culturelle comme celle de Céline ou de Marie avant son assimilation à la Kabylie, ou qu'elle soit comme celle de Nadia ou de Chabha inhérente au champ de l'identique, rejoint donc l'étrangeté du roman maghrébin de langue française comme écriture. Comme elle, elle permet le dire d'une identité jusqu'ici close par son évidence interne, et le silence qui la scellait.

Mais dire l'identité est peut-être, ainsi, médiatiser sa perte. Et c'est peut-être aussi pourquoi cette écriture s'est constituée avec l'entrée de son référent dans la crise, et la modernité.

Le tragique et la parole absente

Il n'est pas indifférent de constater que le texte considéré généralement comme fondateur de la littérature algérienne à laquelle il permet pleinement d'être reconnue comme telle, soit *Nedjma* de Kateb Yacine (1956), dont on a déjà parlé

en commençant. Il convient peut-être ici de s'interroger sur la nature de cette «fondation» sur sa fertilité en quelque sorte, et de la lire à la lumière de la fonction narrative du personnage même de Nedjma.

Le prénom «Nedjma», l'étoile en arabe, en qui on a pu voir aussi le symbole de la nation à venir, c'est-à-dire de l'identité future, tant à cause du symbolisme nationaliste fréquent de l'étoile, que de l'éphémère sympathie de l'auteur pour un des premiers mouvements nationalistes qui s'appelait précisément «l'Etoile nord-africain», donne son titre à un roman qui a le plus souvent été lu comme celui d'un bouleversement radical des normes du genre romanesque réaliste, chronologie, description, unicité du point de vue, etc. Bouleversement lié comme la tragédie grecque à une époque fort courte où basculent soudain toutes les représentations des espaces du pouvoir dans le Monde, avec le vaste mouvement de la décolonisation. Or le roman est celui de ce que Mustapha y appelle une génération sacrifiée, réduite à l'impuissance politique par l'écrasement sanglant de la première manifestation nationaliste en Algérie, le 8 mai 1945, manifestation autour de laquelle se construit la dimension politique de ce roman. Tous les personnages y sont en situation, d'échec. Aussi le roman montre-t-il, par une série d'emboîtements de récits tous brisés dont les quatre personnages principaux sont tour narrateurs au même titre que le romancier lui-même, avant tout la nécessité de conquérir son identité en arrivant à être soi-même le narrateur de sa propre histoire, car seul le pouvoir de se raconter confère en quelque sorte l'être, l'existence au monde. Ce récit pluriel qu'est ainsi le roman est d'abord la mise en scène de cette nécessité de se raconter, et d'être ainsi, collectivement. Or Nedjma, centre de cette collectivité problématique, en qui tous les protagonistes pourraient se retrouver, n'est jamais narratrice, pas plus qu'elle n'est véritablement un personnage actif. Noyau stellaire de la configuration des personnages, Nedjma est un noyau vide, une parole absente. Mais cette parole absente installe une tension, suscite le désir de son surgissement rédempteur. La mise à distance du personnage dont on parlait en commençant prend dès lors une dimension dynamique par sa vacuité même. Elle est cette parole non-aboutie dont l'être même dépend, et en ce sens elle installe le désir de cette parole, qui peut-être également le désir de la littérature maghrébine à venir, comme du pays à venir.

De plus, Nedjma ne deviendra personnage locuteur au sens plein du terme que dans le théâtre de Kateb contemporain du roman, le cycle tragique regroupé sous le titre *Le cercle des représailles* (1959). On retrouve là, autour d'elle, les principaux personnages du roman, devenus les militants qu'ils ne pouvaient être dans ce roman. Le théâtre serait dès lors une réponse par l'engagement révolutionnaire à l'absence de parole de Nedjma dans le roman? Mais cette réponse n'en est pas moins mortelle. Engagement certes, mais à la fin tragique, qui souligne en partie que si l'absence de parole de Nedjma dans le roman est appel d'une parole révolutionnaire, la littérarité du texte de l'écrivain, dont on sait les démêlés avec la rédaction du journal communiste Alger républicain, ne saurait se limiter à cet engagement, et procède de la blessure tragique de la folie de Nedjma, comparable à la folie de la mère, toutes deux confondues en cette Femme sauvage. A travers le personnage complexe de Nedjma, présence-

absence tragique dans laquelle on peut retrouver l'inscription de l'écriture dans la perte et la folie de la mère de l'écrivain, c'est encore une fois la dynamique ambivalente de l'écriture qu'on retrouve: fécondité qui ne vaut que dans sa propre perte. Nedjma est sacrifiée dans « *Les Ancêtres redoublent de férocité* », avant que *Le Vautour* ne développe le poème de la tragique malédiction de l'Ancêtre: mais cette malédiction n'est-elle pas celle de l'écriture algérienne de langue française, qui semble naître, à la fin autobiographique du *Polygone étoilé* (1956) du saut dans la « Gueule du loup » de cette langue qui scellera la perte définitive de la mère sacrifiée.?

La féminité de l'écriture

Le sacrifice de la mère est également l'objet du roman qui fit connaître Boudjedra en 1969, dont on a vu déjà la signification du titre, *La Répudiation*. Le titre lui-même indique ce sacrifice de la mère qui peut effectivement être lu comme l'objet principal du roman. Mais ce roman repose encore plus sur ce sacrifice quand on sait que le genre romanesque de langue française est en lui-même ici une sorte d'autel de ce sacrifice, puisque l'intimité secrète de la mère y est en quelque sorte livrée en pâture à une lecture étrangère friande d'exotisme. Lecture elle-même représentée dans le roman par un autre personnage féminin, l'amante Céline, dont la phrase-leitmotiv est: parle-moi encore de ta mère!. Or ce texte de Boudjedra a participé en 1969 à ce qu'on pourrait appeler une seconde naissance du roman maghrébin, qui semblait condamné par l'arabisation à partir du moment où ce courant littéraire ne serait plus soutenu par l'actualité politique de la lutte anticoloniale. Seconde naissance bien plus féconde que celle des années cinquante si on en juge par le nombre de titres et les tirages, et soutenue par une dynamique de la contestation dont *La Répudiation* est apparu un temps comme le symbole.

De plus la dimension fondatrice de l'écriture de Boudjedra lui vient à un niveau plus profond de son dialogue constant et déjà signalé avec celle la même de Kateb. Ainsi une grande partie de *l'Insolation* (1972) est-elle une parodie quasi-explicite de Nedjma. Ce dialogue avec l'œuvre du grand fondateur ne s'arrête pas à ce seul roman: il instaure ainsi un fonctionnement de l'intertextualité à l'intérieur du champ littéraire maghrébin qui en consacre véritablement la dimension littéraire. Et ce dialogue commence précisément avec ce sacrifice fécond de la mère dans la gueule du loup de ce roman de langue française avec quoi débute la carrière littéraire de Boudjedra d'une manière comparable à l'entrée dans la langue française du jeune Kateb à la fin du *Polygone étoilé*. L'écriture, chez Boudjedra, procède bien de la blessure, d'un sacrifice tragique de la mère renforcé ici par la situation proprement sacrilège d'une parodie de cure psychanalytique dont le personnage de Céline est à la fois l'officiante et la négation, installant de ce fait toute la dynamique de la narration romanesque sous le signe de l'ambiguïté. Or cette dernière n'est-elle pas une caractéristique commune au roman et à la tragédie, qui l'un et l'autre se développent sur la ruine de récits anciens comme l'épopée par exemple. *La Répudiation* est cette scène tragique où la perte de la parole de la mère est représentée dans la langue de l'autre: Céline. L'ambiguïté générique est ici doublée par la dualité des personnages féminins et de leurs

rôles. Et *La Répudiation* est fondateur par cette ambiguïté même, dimension essentielle de cette écriture de la séduction qu'on a vue plus haut, où la différence des sexes tient une grande place, soulignée par le gommage de la différence culturelle de Céline dans le roman suivant.

Boudjedra est cependant allé plus loin dans cette féminisation des voix narratives: si dans *La Répudiation* le récit, même dépendant de son allocutaire Céline, était encore émis par Rachid, deux romans ultérieurs du même auteur feront tout simplement assumer le récit lui-même par une voix féminine, d'abord en quête d'une autre parole, puis sans représentation intradiégétique d'allocutaire. Il s'agit d'abord de *Le Démantèlement* (1982), récit d'une quête de mémoire collective de la guerre d'indépendance menée par Selma, une jeune fille de vingt-cinq ans interrogeant un rescapé du maquis, puis de *la pluie* (1986), qui est carrément le journal de l'acceptation de sa féminité ? Or dans sa brièveté limpide s'opposant au foisonnement parfois pesant de plusieurs autres de ses textes, *La Pluie* est, avec *Timimoun* (1994) qui est probablement le meilleur roman de cet auteur controversé l'un de ses meilleurs textes. La féminité de l'écriture peu à peu découverte aurait-elle partie prenante avec sa séduction dans un dialogue avec la lecture depuis l'autre langue dans laquelle ces textes s'écrivent tout en rusant et minaudant avec elle ? *La Pluie* a été présenté par son auteur comme écrit en arabe et traduit en français par une tierce personne, alors que le *Démantèlement* ne se présentait que comme roman traduit de l'arabe par l'auteur. Le jeu avec la langue supposée d'écriture rejoint celui avec l'identité sexuelle de la voix narrative, dans des jeux de séduction par l'ambiguïté qu'on a déjà vue être une des dimensions privilégiées d'une littérature bilingue.

La séduction de l'étrange

Cette séduction de la différence de l'étrangeté féminine et de l'écriture confondues peut aussi se décrire depuis le pôle, cette fois, de la lecture. La différence comme objet à séduire va se retourner. Le lecteur souvent européen, s'il est objet à séduire pour le texte en bilingue transforme à son tour ce texte en objet dont il érotisera volontiers l'étrangeté, et la grandira, consciemment ou non, à cette fin. C'est pourquoi ce lecteur aura tendance à réduire l'écrivain maghrébin au rôle de témoin privilégié d'une différence attirante par son exotisme. Quelles que ses bonnes intentions affichées une lecture documentaire de texte pour l'exotisme de leur contenu est nécessairement réductrice, en ce qu'elle nie implicitement leur écriture, qu'elle traverse comme un véhicule neutre, non-littéraire, pour n'en retenir que ce contenu. Tout compte fait une telle attitude n'est pas loin du paternalisme que certains de ces lecteurs sont pourtant les premiers à contaminer dans une approche dans une approche explicitement politique. On se trouve ici dans une alternative difficilement soluble. Que ce soit d'exotisme ou désir de connaissance d'un univers autre que le sien le lecteur européen se tourne le plus souvent vers lui. Mais si ce discours ne suscitait pas son désir, ce lecteur ouvrirait-il le livre, d'un abord souvent difficile, pour une lecture de jouissance ?

Revenant à notre point de départ, nous constaterons donc pour finir que c'est également à partir de schéma d'explication précédant la rencontre de leur objet qu'une telle attention sera donnée a priori à toute parole de femme issue du Maghreb, de la même façon qu'on avait vu la parole de témoin privilégié de Boudjedra sur la situation de la femme asseoir le succès de *La Répudiation*. L'univers des femmes au Maghreb est certainement celui que la lecture française mettra le plus de temps à débarrasser des clichés exotiques dont il est couvert dans son horizon d'attente depuis bien avant Pierre Loti. Et ces clichés sont fortement érotisés, comme l'a montré Assia Djebar dans les journaux des conquérants français de 1830 qu'elle analyse dans *L'amour, la fantasia* (1985). Le statut de la chacune se croyant autorisée à juger en fonction de ses normes propres un comportement qui n'a de sens que par la cohérence d'un ensemble de valeurs culturelles dont on détache ce problème par prédilection. Et en même temps l'érotisation fantasmatique de cette différence la réduit en étrangeté: sorte de pont jeté par le désir de l'Autre entre deux civilisations, contre et grâce à la violence qu'elles développent entre elles. La multiplication de voix féminines de témoignage surgies ces dernières années de la tragédie algérienne ne laisse donc pas d'interroger. Elles sont, certes, une nécessité de survie. Mais elles sont également sollicitées par un système éditorial européen qui privilégiera cette étrangeté si proche, et dans cette étrangeté, les témoignages sans prétention littéraire.

On en est ainsi revenu parfois à une sorte de point de l'émergence de nouvelles littérature celui auquel on assistait dans les années cinquante alors que le début des événements au Maghreb faisait découvrir et attendre une littérature descriptive ou de témoignages, tant il est vrai que des littératures qui n'ont pas encore derrière elles une histoire de plusieurs siècle ne sont souvent perçues par l'opinion que lorsque leur espace de référence se trouve soudain sous les projecteurs de l'actualité. Et que cette opinion alors ne les sollicite pas tant comme littératures que comme documents sur cet espace de référence qu'on cherche soudain à comprendre sans nécessairement en attendre un plaisir littéraire. Ces rapides considérations sur le personnage féminin et le roman algérien de langue française nous auront au moins permis de deviner que ce personnage n'est pas que la victime privilégiée de la tragédie politique algérienne dans une lecture ambiguë, mais l'illustration même de l'ambiguïté tragique de toute écriture à prétention littéraire.