

Le mythe de la femme fatale dans *Nedjma* de Kateb Yacine

Loubna Benhaimi
Doctorante, Université de Béjaïa



Synergies Algérie n° 13 - 2011 pp. 129-139

Résumé : *Nedjma*, de l'écrivain algérien Kateb Yacine a été un tournant dans la littérature algérienne d'expression française. Écrivain mythique et œuvre mythique, ce roman est une constellation qui met en scène un personnage féminin symbole de la nation algérienne en devenir, mais aussi, femme fatale en puissance, envoyée par le destin pour la perte de tous ceux qui l'approchent.

Mots-clés : Femme fatale - mythe - intertextualité - mythologie.

Abstract: *Nedjma*, of the Algerian writer Kateb Yacine, was a turning point in Algerian literature of French expression. Mythical writer and mythical work, this novel is a constellation which depicts a female symbol of the Algerian nation in the making, but also, potentially fatal woman, sent by fate to the loss of all those approach her.

Keywords: fatal woman - myth - intertextuality - mythology.

المخلص: نجمة للكاتب الجزائري، كاتب ياسين تمثل منعرج في الأدب الجزائري الناطق اللغة الفرنسية. كاتب ياسين، كاتب أسطورة لرواية أسطورة. بما أن في هذه الأخيرة تتمركز قصة بطلة جبارة و قصة شعب بأكملها: الشعب الجزائري في غضن مصيره. البطلة الجبارة مصورة في كامل قوتها لأنها أداة المصير لإماتة كل من يحول حولها.

الكلمات المفتاحية: المرأة الساحقة - الأسطورة - التناسل - علم الأساطير.

Depuis le commencement, le mythe semble avoir contribué à mieux expliquer à l'homme ce qu'il n'arrive pas à saisir. Il semblerait aussi qu'il serve d'explication à ce que ne comprennent pas toujours les êtres humains. C'est peut être ce qui a fait que l'homme a eu recours à la mythologie pour essayer de réunir un puzzle aussi éparpillé qu'est la différence des sexes que Platon avait expliqué par « *l'androgyné* » (1962 : 127), ce mi-homme, mi-femme, être masculin et féminin en même temps, mais qui a été divisé ce qui créa l'homme et la femme, créant avec le temps et le désir de fusion comme un retour à leur origine, et le désir d'autonomie dont résulte les conflits et la guerre des sexes qui n'en finit pas jusqu'à maintenant.

Et si le mythe aujourd'hui ne semble plus être de même nature, puisqu'il n'est plus ni sacré ni tenu pour parole vraie et qu'il nous est transmis par les arts (P. Brunel, 1994 : 11-44), cet aspect, lui, n'a pas changé : il a toujours pour vocation d'exprimer et d'expliquer les interrogations de l'être humain sur les mystères qui l'entourent. Il faut dire d'ailleurs que la reprise des mythes féminins dans l'art et la littérature est bien souvent masculine : c'est le Masculin qui définit le Féminin, et il voit donc toujours la Femme comme l'Autre mystérieuse et inquiétante, l'Autre inconnue qu'il convient de fixer dans une essence afin de mieux l'appivoiser, la quête du pouvoir dans le couple a fait que l'homme essaie toujours de dominer sa « supposée moitié », et quand celle-ci, par le plus grand des malheurs, lui échappe, il en fait une altérité mauvaise parce que « insaisissable ».

À l'Homme de l'Antiquité, qui en a fait une déesse ou une sorcière ; l'Homme du Moyen-âge, au contraire, a remplacé la déesse par la Reine du ciel et la Mère Eglise. Pour l'homme du XIXe siècle finissant, elle fut essentiellement présente sous les traits de la Femme fatale et ce sont les mythes représentant des femmes dangereuses qui ont retenu notre attention vu que « Les artistes de la fin du siècle vont passer les mythologies au peigne fin pour trouver des exemples éclairants sur la perfidie castratrice des femmes. » (B. Dijkstra, 1992 : 400)

C'est précisément en ce fameux XIXe siècle que prend véritablement corps la mythologie de la Femme fatale, pour ensuite s'épanouir jusqu'à nos jours. En effet, l'art 1900 apparaît comme un art féminin, c'est-à-dire voué tout entier à l'adoration des formes féminines, et les répétant partout, Cet homme du XIXe siècle semble bien être obsédé par la femme (M. Dottin-Orsini, 1993 : 14).

Si l'archétype de la femme fatale s'échappe sans doute de la nuit des temps, son image est toutefois plus récente. Elle appartient à une mythologie du mal qui est le produit de la dégradation et de la transformation d'un siècle décadent, la décadence étant le mouvement principal dans lequel était plongé ce siècle là. Ce mythe qui a fasciné l'époque romantique trouve donc dans ce nouveau siècle un vaste champ d'expression.

Ce nouveau siècle s'est caractérisé aussi par un imaginaire qui puise très souvent dans les mythes bibliques et historiques pour mettre en scène des femmes dangereuses. Ces mythes deviennent ainsi artistiques, ce qui suppose, en adaptant la définition du mythe littéraire de Pierre Albouy, à la fois une matière léguée (le canevas apporté par la tradition) et une interprétation personnelle (ce que l'artiste apporte au mythe (P. Albouy, 1998 : 145). Cette vision est aussi partagée par Claude Lévi-Strauss qui conçoit Le mythe littéraire comme étant « ... constitué par ce récit, que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les significations nouvelles qui y sont alors ajoutées. » (Cl. Lévi-Strauss, 1974 : 249)

La grande souplesse de la structure du mythe et ce qu'il faut bien appeler une mythologie de la féminité a permis un foisonnement de récits. Ainsi est décrite donc la femme fatale sera cet être qui disparaît sous l'apparence, le corps sous l'artifice, elle séduit les âmes fin-de-siècle car elle stimule l'imagination. Elle incarne le mystère, l'ambiguïté physique et morale, l'équivoque, le danger.

Nombreux sont les artistes qui proposent une femme, monstrueuse ou artificielle, sortie tout droit de leur imagination, de leurs désirs ou de leurs peurs. Résumant ainsi toutes

ses sombres facettes, *Le dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, définit la femme fatale comme une « *femme avant tout* » ce qui veut dire que la formule « *femme fatale* » s'est confondue avec une vision de la femme en général :

« *toute femme désirable est sentie comme « fatale » en puissance. « femme fatale » frôle donc le pléonasmе. Cette entité redoutable est le produit d'une réflexion masculine qu'on peut faire remonter aux pères de l'église. »*

Fruit de la misogynie des hommes, elle en devient un mythe dans le sens ou :

« *Tous partent du postulat que la femme n'évolue pas, qu'elle est partout et toujours la même, que d'Eve à la cocotte contemporaine, cet être ontologiquement différent du mâle assure une vertigineuse continuité. En cela, elle touche au mythe.*

« *Fatale* » : « *marquée par le destin* », dit le dictionnaire, « *mais dans un double sens : soit soumise à ce destin, soit envoyée par lui pour entraîner la perte des hommes, c'est-à-dire incarner leur destin (funeste bien sûr* » (M. Dottin-Orsini, 1999 : pp. 277-279).

Nedjma, femme fatale ?

L'écrivain algérien, Kateb Yacine, met en écriture, dans son roman *Nedjma*, un personnage féminin du même nom auquel ont été consacré bon nombre de travaux et d'analyses qui ont mis en relief sa fatalité. Parmi ces recherches, citons celles de Mireille Djaider et de Naget Khadda qui affirme que « c'est avec Nedjma que la femme dans son altérité dangereuse et fascinante, va occuper le devant de la scène. » (M. Djaider, 1996). Ismail Abdoun en suggère aussi la fatalité en déclarant après son analyse d'une scène-clé qui est celle du Nadhor, qu'elle était : « *une femme fatale qui divise ses prétendants et les pousse à s'entretuer pour elle* » (2006 :129). Jacqueline Arnaud (1986), de son côté, décrit aussi la complexité du personnage, de sa genèse et de son environnement : « *Beauté, sensualité, ruades à l'intérieur de ses chaînes, perversité capricieuse, fuyante, créent autour d'elle l'aura fatale* ». Pour Zoubida Boutaleb (1983 : 66), enfin, elle reste cette femme fatale qui dérouté ses soupirants : « *Femme fatale, elle divise ceux-là même qu'elle réunit* » (ibid.).

Signalons aussi la présence répétée de la locution « *femme fatale* » énoncée à plusieurs reprises dans ce roman, Cette locution se retrouve à plusieurs endroits du texte, à commencer par la réflexion de Mustapha, après la première apparition de Nedjma : « *...pays de cagoulardes et de femmes fatales...* » et aussi : « *Il en est des cités comme des femmes fatales, les veuves polyandres dont le nom s'est perdu...* » (*Nedjma*, p. 183)

On la retrouve également dans cette réflexion de Rachid :

« *Le souvenir de la partie perdue et de la femme fatale, stérile et fatale, femme de rien, ravageant dans la nuit passionnelle tout ce qui nous restait de sang, non pour le boire et nous libérer comme autant de flacons vides, non pour le boire à défaut de le verser, mais seulement pour le troubler, stérile et fatale...* » (*Nedjma*, p. 132)

Cette locution utilisée pour la première fois de l'histoire de la littérature par Gautier en 1872 qui note dans son *Amateur du musée du Louvre* à propos d'une Salomé de Luini : « *... comme elle exprime bien la cruauté douce d'une femme fatale !* »¹.

La présence de cette locution nous a ainsi mise sur la voie du mythe, et s'ensuivent au fur et à mesure des détails d'analyse qui nous dévoilaient petit à petit l'influence d'écrivains français qui avaient centré leurs œuvres autour de ce mythe.

L'intertextualité mythique

Le premier des indices de la présence de liens intertextuels et d'influence dans ce roman, outre la locution « *Femme Fatale* », est la citation d'une grande œuvre de l'écrivain français Gustave Flaubert qui est *Salammô*. Nedjma rappelle *Salammô* par un rapport intertextuel contenu sous la forme de la citation à différents endroits. *Salammô* est invoquée d'abord par Rachid :

« ... et moi, le vieil orphelin, je devais revivre pour une *Salammô* de ma lignée, obscur martyrologe ; il me fallait tenter toujours la même partie trop de fois perdue, afin d'assumer la fin du désastre, de perdre ma *Salammô*, et d'abandonner à mon tour la partie, certain d'avoir vidé la coupe d'amertume pour le soulagement de l'inconnu qui me supplantera... » (*Nedjma*, p. 176)

Rachid voit en Nedjma la *Salammô* qui allait causer sa perte, et à la page suivante, la femme aimée, mais la Nedjma mariée était « *Une Salammô déflorée, ayant déjà vécu sa tragédie, vestale au sang déjà versé... Femme mariée.* » (p. 176) prenant ainsi distance par rapport au texte de Flaubert, et soulignant une différence entre *Salammô* et Nedjma. *Salammô* est citée aussi plus loin dans le texte, on la retrouve encore à la page 182, associée à Carthage aussi : « *nulle part n'existent deux villes pareilles, sœurs de splendeur et de désolation qui virent saccager Carthage et ma Salammô disparaître (...). Peu importe qu'Hippone soit en disgrâce, Carthage ensevelie Cirta ensevelie et Nedjma déflorée...* ».

L'intertextualité avérée, nous nous sommes demandé les raisons de la citation de l'œuvre de Flaubert dans celle de Kateb mais surtout, le rapport qui les lie toutes les deux. Une des évidentes qui s'imposent à nous est le rapport astral qu'entretient Kateb en évoquant *Salammô*. Elle affecte de son ascendance astrale Nedjma l'étoile, puisque elle-même est une étoile, puisque elle-même est une *Salammô* lunaire et son ascendance sur les hommes est sombre. Comme si *Salammô* n'avait légué à Nedjma que sa partie néfaste, ce qui fait de Nedjma cette étoile qui avait perdu son éclat virginal, devenant ainsi le crépuscule d'un astre, sa face cachée. Beauté sombre certes, mais, beauté éblouissante à chaque fois qu'elle rentre l'un des quatre personnages qui la poursuivent dans le roman. D'une aura redoutable, elle semble être une énigme impénétrable, avec un pouvoir. Quelles sont donc les sources de ce pouvoir ?

Un pouvoir signifiant par la séduction et la récurrence de l'apparition

Si la fatalité de la femme est toujours associée à la beauté, qui est une altérité troublante pour l'homme, c'est par le pouvoir de séduction qu'elle le marque. La séduction est toujours sentie comme un stratège par lequel le féminin arrive à avoir un pouvoir sur le masculin. De la séduction, nous prendrons la définition première : se-ducere, au sens de détourner, mais aussi, celle qui en fait un outil de dévergondage et de décadence sur tous les plans, comme l'affirme Chateaubriand :

« *Le fait de détourner du droit chemin, du bien, du devoir. Ce qui fait périr la morale chez les nations, et avec la morale les nations elles-mêmes, ce n'est pas la violence, mais la séduction; et par séduction j'entends ce que toute fausse doctrine a de flatteur et de spécieux.* » (1848 : 31)

A travers une description d'une Nedjma belle, néfaste et terriblement séductrice, l'écrivain décrit surtout un corps dans tous ses états, en perpétuel mouvement. Le mouvement du corps est essentiel dans la stratégie de séduction de ce personnage : celui dont les sens sont sollicités par un même objet (le corps de Nedjma) est comme fermé au monde extérieur : il ne voit plus, n'entend plus, ne sent plus que cet objet ; il perd donc tous ses repères et, comme envoûté ou en transe, il n'a plus aucune prise sur le monde, vulnérable et désarmé, il se laisse prendre dans les filets de la femme séductrice. Par la description et la focalisation, Nedjma accède aussi au statut de magicienne puisque, par les mouvements de son corps, elle a une maîtrise sur les éléments naturels quand elle « *cherche, inlassablement, à chasser l'atmosphère, ou tout au moins à la faire circuler par ses mouvement...* » (pp.66-67). Telle une sorcière, en sachant que la sorcière est une figure caractérisant la femme fatale et la désignant dans les récits fantasmagoriques, mais pas seulement, la séduction de Nedjma est puissante, elle est « *splendeur toute brute* » (p.185), et les attributs de cette splendeur, c'est-à-dire, sa beauté corporelle sont « *des armes rutilantes dont on ne croit jamais que femme puisse se servir sciemment* » (p. 185). Armes qu'elle utilisa d'abord contre ses parents adoptifs, tombés en adoration devant elle. Puis ce fut le tour des quatre personnages, qui, de leurs premières rencontres, ne cesseront de la chercher et de la suivre partout.

Dans ce roman, c'est le corps de cette femme fatale qui est doté d'un pouvoir érotique. Les quelques descriptions de son corps habillé sont dépassées par le foisonnement d'un corps en mouvement, célébré dans tous ses états. Dans un passage, son corps est décrit plusieurs fois, Nedjma, tout en sachant qu'elle est nue dans sa robe, ses seins se dressent au bruit qu'elle entend dehors, qu'elle reconnaît comme n'étant pas le vent tantôt s'évente, et tantôt s'assoit sur le carrelage, épuisée, elle se tourne, se retourne, a les jambes repliées, jusqu'à « *donner la folle impression de dormir sur ses seins* » (p.67).

Le narrateur a recours là aussi à des descriptions physiques d'une Nedjma à des périodes de sa vie :

« *Toute petite, Nedjma est très brune, presque noire ; c'est de la chair en barre, nerfs tendus, solidement charpentée, de taille étroite, des jambes longues (...)* La peau, d'un pigment très serré, ne garde pas longtemps sa pâleur native; sur un tel pelage, la robe est un surcroît de nudité (...). Epargnée par les fièvres, Nedjma se développe rapidement comme toute méditerranéenne; le climat marin répand sur sa peau un haie, combiné à un teint sombre, brillant de reflets d'acier, éblouissant comme un vêtement mordoré d'animal ; la gorge à des blancheurs de fonderie, ou le soleil martèle jusqu'au cœur, et le sang, sous les joues duveteuses, parle vite et fort, trahissant les énigmes du regard. » (p. 68/69)

Cette description renforce l'hypothèse du corps comme séducteur et Rachid, par exemple, en surprenant le mollet de Nedjma est troublé :

« *elle avait laissé voir, au gré d'enfantines somnolences, la finesse d'une cheville sous un jambelet d'argent, et la naissance de son mollet devenait dans cette mi-nuit un savoureux danger de dérèglement musical.* » (p. 135)

Cette proximité du corps de la femme fatale devient dangereuse pour Rachid. Une seule scène, celle du Nadhor montre une Nedjma totalement nue à la sortie du bain, elle est décrite par Rachid, et on remarque que toutes les parties du corps sont observées :

«... Mais Nedjma quittait le bain! Elle parut dans toute sa splendeur, la main gracieusement posée sur le sexe (...) Je contemplais les deux aisselles qui sont pour tout Vête noirceur parlée, vain secret de femme dangereusement découvert : et les seins de Nedjma, en leur ardente poussée, révolution de corps qui s'aiguise sous le soleil masculin, ses seins que rien ne dissimulait, devaient tout leur prestige aux pudiques mouvements des bras, découvrant sous l'épaule cet inextricable, ce rare espace d'herbe en feu dont la vue suffit à troubler, dont l'odeur toujours sublimée contient tout le filtre, tout le secret, toute Nedjma pour qui l'a respirée, pour qui ses bras se sont ouverts ». (p. 137/138)

On retrouve donc une Nedjma dont le corps est mis en avant mais, c'est par son apparition que Nedjma va fasciner. Séduits, détournés, de leurs devoirs ou du droit chemin, les soupirants de Nedjma sont comme tenus sous un joug puissant : Celui de la séduction de la femme fatale qui s'en sert pour avoir le plein pouvoir. Ceci démontre à quel point la femme fatale peut faire ce qu'elle veut de l'homme. Les hommes détiennent, à priori, tous les pouvoirs, qu'ils soient politiques, économiques ou sociaux dans l'oeuvre, mais, Nedjma, se servant de son corps démontre que ces pouvoirs là ne font pas le poids face au « véritable pouvoir que s'approprie le Féminin » (J. Beaudrillard, 1988 : 19).

En effet, la séduction, fondée sur la mise en scène du corps, constitue un puissant contre-pouvoir à la phallogratie exercée par les hommes, et permet un réel pouvoir :

« Elles ne comprennent pas que la séduction représente la maîtrise de l'univers symbolique, alors que le pouvoir ne représente que la maîtrise de l'univers réel La souveraineté de la séduction est sans commune mesure avec la détention du pouvoir politique.» (p. 19)

L'attitude séductrice de la femme fatale est donc très habile : elle se propose comme objet de séduction de façon à ce que l'homme ne puisse pas résister, mais, dans le cas de Nedjma, ce sont ses apparitions, brèves et fulgurantes qui justifient son ascendance puissante exercée auprès de ses soupirants. Justement, l'Apparition...Serait-ce effet de hasard si la première image projetée de Nedjma dans le roman fut cette « Apparition » ? (p. 64) car on note que cette dernière est découverte ainsi pour la première fois par Mustapha qui, après avoir fait le commissionnaire pour elle ne l'avait pas totalement vue, et qu'étant dans le véhicule, se présente devant ses yeux ce tableau vivant qui le cloue sur son siège, pour dire l'intense effet produit par l'apparition de cette femme aux cheveux fauves :

« L'apparition s'étire, en vacillant, et le commissionnaire pèse sur son siège, comme pour retenir le véhicule, dupe de l'intensité qui fait vibrer sa poitrine à la façon d'un moteur, le commissionnaire craint-il de s'envoler pour atterrir auprès d'elle ?» (p. 64)

Ainsi, reconnaissant celle qu'il avait rencontrée il n'y avait pas si longtemps, et La reconnaissant en la femme dévoilée qu'il aperçut à la terrasse de sa villa, il décrit ainsi ce qui s'offrait à ses yeux :

« Et si la cliente rentrée chez elle, débarrassée de son voile, était devenue cette apparition...Ni lui ni elle ne savent qui ils sont; cette distante rencontre a la vanité d'un défi. Mustapha ne se retournera plus, jusqu'au terminus, mais verra encore la villa, encore la terrasse et la femme aux cheveux fauves dominant la pelouse : ce tableau vivant fonda sur lui jusque

dans le tramway, à la station finale ou il reste seul...Mustapha descend enfin du tramway refroidi ; il fera le chemin du retour à pied, sans voire la terrasse, hypocritement persuadé que l'apparition ne se renouvellera plus (...)» (p. 64)

On notera donc, la répétition du mot « apparition », ainsi que le mot « tableau ». Toutefois, plusieurs éléments de cette citation offrent une matière d'analyse assez révélatrice à commencer par l'*Ekphrasis* évident dans cette comparaison de cette apparition, avec un tableau, certes décrit comme étant «tableau vivant » mais qui garde des éléments équivalents au domaine pictural : « *l'apparition* » est le nom de la plus connue des aquarelles du peintre symboliste Gustave Moreau, c'est la première des toiles de sa série des « Salomé ». Ce qui fait de la scène décrite une œuvre d'art dans une autre œuvre d'art, donc, un *Ekphrasis*. L' *Ekphrasis* ou est définit ainsi par le dictionnaire de rhétorique et de poétique :

«Ekphrasis : En rhétorique, on peut utiliser ce mot strictement transcrit du grec dans un sens précis: une Ekphrasis est une description d'une œuvre d'art. C'est donc une figure macro structurale de second niveau, c'est à dire un lieu. L'ekphrasis renvoie ainsi à une des questions les plus fondamentales et les plus troublantes du discours : celle de la représentation et de la mimésis, qui sont justement à la base de certaines conceptions aristotéliennes. La description constituant une des fonctions essentielles dans la narration, une des médiations possibles de cette fonction consiste en un modèle codé de discours qui décrit une représentation (en général une peinture, un motif architectural, une sculpture, de l'orfèvrerie, une tapisserie) : cette représentation est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage.» (M. Aquien et G. Molinié, 1999)

On remarque que l'effet de cette apparition unique, qui a bouleversé Mustapha ne se renouvelle pas. Il nous renseigne sur l'importance de la première image, de la première fois, de son pouvoir à la fois signifié et signifiant. Le pouvoir signifié se caractérisant par le choix de la terminologie très évocatrice, et le pouvoir signifiant étant celui que cette terminologie fait référence à tout un monde de symboles et de signifiante en dehors du texte, (dans le domaine pictural par exemple). Mustapha ayant ainsi intériorisé l'image, il : « *ne se retournera plus, mais verra encore la villa, encore la terrasse et la femme aux cheveux fauves dominant la pelouse*», signe de l'empreinte indélébile qu'a laissé le spectacle de cette femme fatale vue pour la première fois. Il refait demi-tour à pied cette fois, mais, fait assez intéressant, il est : « *hypocritement persuadé que l'apparition ne se renouvellera plus* », non pas que la femme ne s'y trouvera plus, ou que le tableau ne s'offrira plus à ses yeux, mais, conscient que l'effet de la première fois ne se refera plus.

Cet effet est justement obtenu grâce à l'*Ekphrasis*, signifiant : faire comprendre, expliquer, est une mise en phrase qui épuise son objet, et désigne exactement les descriptions, minutieuses et complètes qu'on donne des œuvres d'art. Il ne s'agit plus en effet dans l'*Ekphrasis* d'imiter la peinture en tant qu'elle cherche à mettre l'objet sous les yeux, peindre l'objet comme le tableau, mais d'imiter la peinture en tant qu'art mimétique, de peindre la peinture, d'imiter l'imitation, produire une connaissance, non de l'objet, mais, de la fiction d'objet⁶. Puisque celle-ci réunit, dans un seul procédé, le domaine rhétorico-littéraire et le domaine visuel-artistique. Il ne s'agit plus donc, pour l'apparition de Nedjma, de faire un quelconque lien avec la Salomé du tableau de Moreau, mais, à cette reproduction de cette fiction d'objet, à savoir, une femme fatale d'un tableau dont n'est gardée que la symbolique néfaste.

Toutefois, l'analyse de l'apparition de Nedjma montre des aspects originaux que le concept traditionnel d'*Ekphrasis* s'en trouvera changé. La première séquence consiste dans une introduction narrative générale mettant l'accent sur la perception de la part du personnage narrateur Mustapha d'une scène qui attire son attention. La deuxième séquence, comme il est prévisible, devrait coïncider avec la description détaillée de l'image. On y entrevoit déjà le déroulement narratif de la scène qui ne suivra qu'après coup. Pour l'instant, en suivant les règles canoniques du genre, le narrateur en fait une description ; mais, il n'en fait pas une description précise et exhaustive, mais, utilise simplement les termes « *apparition* » et « *tableau* », ce choix stylistique ne va pas sans l'effet produit, qui est de centrer la scène autour du personnage femme Nedjma, de condenser le sens, qui s'octroie ainsi d'un coup atteignant une importante charge significative (Barbara Cassin, 1995, Partie 3).

Un autre élément est aussi intéressant à analyser : l'effet de hauteur par rapport à l'image que Mustapha avait vue et la domination qui en résulte. L'*ekphrasis* pris au sens de lieu, on remarque que Nedjma est justement placée en hauteur. Dans le roman, il y est écrit que : « *Le commissionnaire craint-il de s'envoler pour atterrir près d'elle ?* » Et aussi que Mustapha : « *verra encore la villa, encore la terrasse et la femme aux cheveux fauves dominant la pelouse* », Ce détail n'est sûrement pas fortuit.

Nedjma affiche aussi une différence essentielle dans son apparition de femme fatale. Cette différence consiste en le fait qu'elle apparaît à plusieurs reprises, son apparition est récurrente. Après sa rencontre avec Mustapha c'est le tour de Rachid, le deuxième à qui elle apparaît mystérieusement : « *Il ne devait jamais le savoir, ni par elle, ni par Si Mokhtar. La rencontre de Rachid et de l'inconnue avait eu lieu dans une clinique ou Si Mokhtar avait ses entrées ...* » (p. 104)

Cette rencontre qui se répète, est caractérisée par la récurrence du mot « *inconnue* » retrouvé à plusieurs endroits du récit, mais aussi, celui de « *chimère* ». Rachid dans son souvenir revient ainsi sur cette première rencontre, ou il fut ébloui par une Nedjma chimérique :

« *Et Rachid revenait à la matinée grise, sans pouvoir écarter le spectre qui s'éleva dès la première seconde entre la gazelle en émoi et l'orphelin frappé de stupeur : 'Le vieux bandit ! il me la présenta entre deux portes', 'fille d'une famille qui est aussi la tienne', avait-il dit, me laissant seul avec elle, en proie au silence, à la terreur, dans cette clinique où les maladies semblaient simulées, comme si le vieux coquin avait conçu cette clinique selon sa fantaisie, pour épater le pauvre jeune homme que j'étais, épris d'illusions ; et la chimère se mit à me sourire, dans sa somptuosité inconnue, avec des formes et des dimensions de chimère...* » (p. 109)

D'inconnue, Nedjma devient une chimère qui nous fait hésiter entre la « *chimère* » interprétée comme une illusion, ou la chimère qui est un monstre aquatique mythologique. Un peu plus loin, un troisième qualificatif apparaît, celui d'« *étrangère* ». On remarque dans cet extrait que « *l'inconnue* » lui a été présentée, mais, loin de se familiariser, Rachid la rejette par le terme « *étrangère* », mais un rejet admiratif ou il fait d'elle une sultane : « *la disparition de Si Mokhtar n'était pas sans m'alarmer tout en me suggérant déjà l'idée du sacrilège devant l'étrangère qui me souriait encore, ni citadine, ni malade, ni infirmière - mais simplement sultane -* ». Puis, en avançant plus loin dans le récit, l'allusion à la rencontre avec l'« *étrangère* » est répétée :

« ...Guéri du théâtre, Rachid songeait à partir pour la France, lorsqu'il rencontra l'étrangère de la clinique... » (p. 159). Et ainsi, réapparaît l'« inconnue » : « Et je découvris à Bône l'inconnue qui s'était jouée de moi ...Non, pas Suzy. Pas le genre de femme pour qui l'on croit que le crime fut commis, mais l'autre, l'inconnue ... ».

« ... Oui, je ne la revis qu'un an après l'avoir conquise, l'inconnue de la clinique, la fille de ma propre tribu... ».

« ...je quittais avec le père de l'inconnue les ruines de Cirta pour les ruines d'Hippone... ».

Pour devenir enfin, non plus l'« inconnue » mais la « femme » de la clinique : « C'est elle. C'est bien elle. La femme de la clinique. » (p. 242)

Ces récurrences relèvent de l'obsession, définie ainsi : « *Idee, image, sensation qui s'impose à l'esprit de façon répétée, incoercible et pénible; préoccupation constante dont on ne parvient pas à se libérer.* », dont le synonyme serait l'idée fixe, ce qui semble remarqué dans la récurrence du mot ressassé par les pensées de Rachid. Cette obsession est celle qui définit la femme fatale au XIXe siècle. Pour Mireille Dottin-Orsini, la femme fatale est cette :

« *Obsession majeure du siècle dernier, elle naît en mineur durant le romantisme puis s'épanouit vers la fin du siècle pour se résoudre ensuite à la locution toute faite et banalisée que nous utilisons actuellement* » (1999 : 242)

Ceci ne va pas non plus sans nous rappeler les locutions de certains écrivains comme Huysmans : « *Ce fut l'obsession, par la pensée, par l'image, par tout, la hantise d'autant plus terrible qu'elle se spécialisait, qu'elle ne s'égarait pas, qu'elle se concentrait toujours sur le même point: la figure de Florence* » (1930 : p.159)., ou de Gide : « *L'obsession de membres de phrases, de mots, qu'on se répète idiotement, irrésistiblement, je ne sais combien de fois.* » (1908 : 261)

Rachid par le fait de la laisser inconnue, nous donne l'impression de vouloir laisser entre cette femme et lui une distance qui lui permettrait de ne pas être complètement sous le charme dévastateur que lui imposent ces apparitions, voulant s'arracher en vain à cette trop belle influence qui menace de le dominer entièrement. Cette répétition compulsive de l'inconnue, ne la rend néanmoins, ni plus proche, ni plus familière (d'ailleurs, elle reste cette « inconnue » a chaque fois qu'on reparle d'elle), elle apparaît plutôt comme une forme d'exorcisme, une mise à distance voulue par crainte du rapprochement. La littérature de la deuxième moitié du XIXe siècle dit clairement que la femme fait peur, et dans *Nedjma*, le tableau de Salomé auquel fait référence l'apparition renvoie à un mythe sanglant avant tout, c'est la femme qui a fait décapiter Saint Jean-Baptiste.

Cette peur que la femme a suscitée au XIXe siècle s'est transmise même dans les attitudes de personnages comme Mustapha qui était sûr que l'apparition de la femme fatale ne se refera plus mais qui, quand il était dans le véhicule : « *se retournera plus jusqu'au terminus* ». Attitude ambivalente éclairée par les pensées sombres de Mustapha, qui voit en *Nedjma*, une « *cajoularde* », à l'image d'une criminelle qui se masque le visage avant de commettre son vil forfait, image d'autant plus confortée par la mort clairement annoncée dans l'association de *Nedjma* la femme, et *Nedjma* la villa : « *Surmontant un patio de maison hantée (on s'y suicida en famille avant la guerre), la villa Nedjma est entourée de résidences qui barrent la route du tramway* ». (p. 64, 65).

Les apparitions de Nedjma dont l'impact est, sans exagération aucune, foudroyant, tiennent ainsi les hommes qui les subissent sous une grande domination. Cette domination n'aurait-elle pas d'autres significations symboliques plus larges et plus grandes ?

Dans *Nedjma*, l'effet de répétition constaté est lourd de sens et nous donne l'impression que le personnage de Rachid n'a pas affaire à une seule femme, mais à plusieurs, du fait qu'elle est tantôt qualifiée d'inconnue, et d'autres fois d'étrangère, elle est aussi « *une femme, une jeune femme ... la femme* », elle est « *la gazelle en émoi... la chimère... une belle pharmacie* », qualificatif qui sont la plupart du temps, pas très gratifiants. On dirait que le narrateur nous étale un « tas » de femme (idée développée par Dottin-Orsini), idée propre aux auteurs du XIXe siècle et à leur vision de la femme.

A partir de ce moment, on constate que le féminin pluriel est une illusion, il y'a les Hommes, différents, et en face, il y'a la Femme. Mireille Dottin-Orsini constate à ce propos que la version culturelle de la femme est esthétisante et a pour conséquence la formation d'une gigantesque effigie, ce que Dottin-Orsini appellera : le Féminin (majuscule), et incarnant ce que Camille Mauclair appelle de façon spectaculaire « *l'instinct collectif et éternel de la femme* », et Huysmans « *la femme essentielle et hors des temps, la bête vénéneuse et nue, la Mercenaire des ténèbres* ». (In Dottin-Orsini, 1993 : 36)

Mireille Dottin-Orsini conclut à propos de ces apparitions de femmes fatales dans la peinture et dans la littérature en les qualifiant de « *survalorisation, dépersonnalisation et surféminisation* » qui, selon elle

« *sont donc les caractéristiques du Féminin majuscule. La femme géante et anonyme, cette monstrueuse entité, fait pardonner toutes les faiblesses ; que peut-on faire, en effet, contre cette chose monumentale ?* » (Ibid., p. 37)

Elle ajoute aussi, à, propos de la grandeur dont elle est affublée :

« *Sa taille manifeste la puissance d'un destin, et ce qu'elle représente, juchée sur son charnier, c'est moins la guerre des sexes que le lendemain de la bataille : l'armée masculine sanglante, vaincue, mais toujours héroïque. La loi du talion ainsi justifiée poussera le guerrier valeureux à l'imaginer cadavre, et à précipiter l'idole du haut de son piédestal.* » (Ibid., p. 38)

Ces géantes considérées comme néfastes et dangereuses sont dénoncées à répétition comme Nedjma. Néfaste à la création masculine, l'empêchant de mille façons, la femme reste l'unique sujet, et le mépris va de pair avec l'obsession.

L'apparition de la femme fatale dans la littérature, comme les toiles enchantresses qu'on voit pour la première fois, offrent une image de la femme complaisante et gratifiante sur le plan artistique et révèle une ambivalence spectaculaire de l'attitude des artistes face aux femmes : ils sont, tour à tour, fascinés puis répugnés, ils ont envie de s'approcher, mais sont terrorisés, adorateurs et en même temps haineux.

Dans *Nedjma*, l'ogresse n'est jamais bien loin. L'obsession dont la forme était la répétition des mots tantôt fait proliférer les figures de danger en innombrables fascinantes et douces petites Nedjma, tantôt édifie la gigantesque construction qui est 1' « *apparition* ». C'est une façon de rappeler que la beauté est l'arme la plus dangereuse. L'église le sait bien, et les Salomé des tableaux religieux le manifestent assez : leur grâce fait oublier leurs forfaits.

Bibliographie

- Abdoun, Ismail. 2006. *Lecture(s) de Kateb Yacine*. Alger : Casbah éditions
- Albouy, Pierre. 1998 (1969). *Mythes et mythologie dans la littérature française*. Paris : Armand Colin.
- Aquien, Michèle et Molinié, Georges. 1999. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : Librairie générale française.
- Arnaud, Jacqueline. 1986. *La littérature maghrébine de langue française II : Le cas de Kateb Yacine*. Aix : Publisud.
- Baudrillard, Jean. *De la Séduction*. Paris : Gallimard, 1988, collection Folio.
- Boutaleb, Zoubida. 1983. *Réalité et symbole dans Nedjma*. Alger : O.P.U.
- Brunel, Pierre (dir), Frédéric Mancier, Matthieu Letourneux. 1999. *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. Monaco : Edition du Rocher.
- Brunel, Pierre (dir). 1994. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Editions du Rocher, 1988, édition revue et augmentée.
- Cassin, Barbara. 1995. *L'effet sophistique*. Paris : Gallimard.
- Chateaubriand, François-René de. 1848. *Mémoires*, t.3. Paris : Garnier frères
- Dijkstra, Bram. 1986. *Idols of Perversity, Fantasies of the Feminine Evil in fin-de-siècle Culture*, New-York : Oxford University Press. *Les Idoles de la perversité, figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, traduit de l'américain par Josée Kamoun, Paris : Le Seuil, 1992.
- Djaïder, Mireille. 1996. « Kateb Yacine ». In *La littérature maghrébine de langue française*, Ouvrage collectif, sous la direction de Charles Bonn, Nagef Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui, EDICEF-AUPELF, Paris 1996.
- Dottin-Orsini, Mireille. 1999. « Femme Fatale ». In : Brunel, Pierre (dir). 1994. *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco : Editions du Rocher, 1988, édition revue et augmentée.
- Dottin-Orsini, Mireille. 1993. *Cette Femme qu'ils disent fatale, textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris : Grasset et Fasquelle.
- Flaubert, Gustave. 1988. *Salammô*. Alger : ENAG.
- Gide, André. 1908. *Journal*. Paris : Nrf.
- Huysmans, Joris-Karl. « En route ». 1930 (1895). *Oeuvres complètes*. Paris : Cres.
- Lévi-Strauss, Claude. 1974 (1958). *La Structure des mythes in Anthropologie structurale*, Paris : Plon.
- Platon. 1962. *Le banquet*, In *Platon, Œuvres complètes*. Traduction de Léon Robin, Paris : Bibliothèque de la Pléiade.