

Aïcha Chaïb Chérif-Kréchiem
Doctorante, Université d'Alger II



Résumé : L'écriture féminine apparaît aujourd'hui comme un phénomène nouveau. Pourtant, elle a toujours existé sans que ses auteures aient manifesté la volonté de souligner les spécificités féminines de leurs écrits. Dans le présent article, nous remontons jusqu'au XVIIIème siècle, avec Mme de Lafayette pour achever avec les auteures algériennes contemporaines afin de relever et d'expliquer les caractéristiques de cette féminité. Elles révèlent, outre les signes intrinsèques de la féminité, tout ce qu'à travers le temps, les romancières ont enfoui et intériorisé comme interdits, exclusion entre autres contraintes qui se traduisent, dans leurs ouvrages. Apparaissent notamment les souffrances de l'enfance, l'affirmation du «je», la transgression et la remise en cause de certaines traditions qui régissent l'ordre social et les briment.

Mots-clés : féminité - enfance - ordre patriarcal - dogmes - transgression - exclusion - révolte.

Abstract: Since years, and through the ages, women have felt the need to write and express themselves. Women's writing is not something new; it is the way that women found to speak about things and themes, which are very important to them. These things belong to their own personality; it is the expression of their concerns, their particularity and feature. We can mention autobiography, assertion "I", women's writing, the link or the relation women have to their childhood.

Keywords: Women - "I" - feminine - writing - assertion - autobiography - specificity.

المخلص: الكتابة النسوية تبدو كأنها ظاهرة جديدة. إلا أن، و عبر الأزمنة، لطالما كتبت النساء و خدثن للتعبير عن أنفسهن. ذلك كون بعض النقاد قد استخلصوا عدة خصائص لهذه الكتابة التي تعد من خصوصيات الكتابة النسوية و من جوهر الأبوثة. الغرض من هذه المقالة هو محاولة رسم الخطوط العريضة لهذه الخصائص أو الميزات التي تظهر جلية في مؤلفات الكاتبات و الروائيات و ذلك بغض النظر عن التقسيمات العديدة و المختلفة. الخصائص الأكثر حضورا و استمرارية في مؤلفات الروائيات هي تأكيد الذات (أنا)، السير الذاتية، التعبير عن المرأة روحا و جسدا، و كذا رغبتهن في تحقيق ذاتهن رغم الموانع و الضغوطات التي تتعرضن لها في معظم الأوقات. هناك أيضا الصلة التي تربطهن بالطفولة، و التي تظل البوتقة التي تنصب فيها حياتهن، تلك التي نقرأها في كتاباتهن.

الكلمات المفتاحية: المرأة، أنا، نسوية، كتابة، تأكيد، سيرة ذاتية، خصوصية.

De tous temps, en tous cas jusqu'à l'avènement de la littérature et de la critique contemporaines, la question de la spécificité d'une écriture féminine ne s'est jamais posée. Des femmes, elles-mêmes, encore aujourd'hui, refusent une telle caractérisation, peut-être parce qu'elles refusent de se voir cantonnées, voire enfermées dans une sorte «de repliement mortel sur soi-même et d'une sclérose due à la pesanteur de nouveaux clichés», selon l'analyse de Béatrice Didier, qui préfère l'idée de «faire éclater l'Écriture dans tous les sens que la majuscule donne à ce mot » (1981 : 39). Il est vrai, en effet, que toute étiquette, aussi éclairée qu'elle puisse être, consacre la notion d'exception, et par delà, la marginalisation. Or la spécificité s'inscrit dans la différence, porteuse de richesse, et concourt ainsi à un apport de diversité, de complémentarité. Béatrice Didier explique que

« l'écriture féminine ne doit pas être un enfermement. (...). La spécificité radicale serait une erreur. (...). C'est ignorer la bisexualité qui est présente dans tout être, et plus encore dans l'écrivain. (...) Plutôt que de créer une littérature à part, les femmes me semblent un renouvellement radical à l'écriture contemporaine. Parce que des femmes écrivent, les hommes ne peuvent plus écrire comme ils le faisaient quand elles étaient réduites au silence. (...) 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. » (Ibid.)

Les femmes ont toujours écrit mais la critique littéraire n'a jamais envisagé que celles-ci aient pu donner à lire, dans leur création littéraire, des signes intrinsèques de leur féminité, et ce, malgré une formidable évolution et bien des polémiques. Il faudra attendre l'avènement de la littérature contemporaine, accompagnée par les différents combats féministes, mais aussi ceux qui aboutirent à la libération des mœurs, pour que l'écriture féminine trouve un point d'ancrage. À ce sujet, soulignons avec B. Didier que,

« certes, la libération des mœurs et le combat de certaines expliquent cette prise de parole, mais des phénomènes plus spécifiquement littéraires entrent aussi en jeu. Dans la mesure où les divers mouvements comme le surréalisme ou le «nouveau roman» avaient fait table rase et libéré la littérature de toute tradition, les femmes se sentaient beaucoup plus à l'aise pour reconstruire et pour créer un style vraiment neuf. » (1981 : 31)

Nous nous appuyons sur les théories de auteur et sur l'étude des œuvres de certaines romancières qu'elle a choisies pour retracer et expliquer les constantes de l'écriture féminine : l'affirmation d'une identité à travers l'expression du «je» autobiographique, la nostalgie de l'enfance, symbole « (d'une) intégrité originelle retrouvée », la transgression, l'expression de « l'infini du désir », celle du corps féminin. L'écriture féminine est surtout une écriture « du Dedans : intérieur du corps, intérieur de la maison. Écriture du retour à ce dedans de la Mère et de la mer. Le grand cycle de l'éternel retour. » (1981 : 34)

Nous avons aussi retenu l'essai de Stéphanie Anderson *Le discours féminin de M. Duras* dans lequel cette dernière analyse « l'importance capitale dans les structures oppositionnelles » (1995 : 14), avec lesquels la romancière exprime la force du désir et transgresse certaines valeurs en en inversant les caractéristiques positives.

Ce travail portera aussi sur l'écriture féminine algérienne d'expression française et celle, plus récente, de Hawa Djabali qui appartient à une nouvelle génération de romancières algériennes qui signent, dès le début des années quatre-vingt dix une écriture de la rupture avec ce que Charles Bonn appelle « la littérature du discours social »².

Les pionnières : Mme de Lafayette, «Une précieuse de la plus grande volée»³

Il nous a paru intéressant d'évoquer Mme de La Fayette et son roman «historique»⁴ *La Princesse de Clèves*⁵. La romancière évolue dans la cour du roi Louis XIV mais elle prend bien soin de situer l'intrigue de son roman, dès les premières lignes de l'incipit, sous le règne d'Henri le second. Néanmoins, la romancière vit sous le règne de Louis XIV et est fortement conditionnée par les rituels de la vie courtisane, l'idéologie des personnes qui y vivent et, surtout, le courant de pensée dominant, l'absolutisme de la raison qui est illustré dans la littérature, notamment dans le théâtre classique, par le conflit cornélien qui tourmente les deux héros du récit.

C'est donc l'époque de ce que l'on a appelé « le grand siècle », celui de « l'ordre », des convenances et de la bienséance. La littérature est étroitement verrouillée par les pouvoirs politique et religieux et doit contribuer à maintenir un ordre social régi par les dogmes de la morale sociale. Il est significatif que Mme de Lafayette tienne à préserver l'anonymat, comme elle le souligne elle-même dans « un avis du libraire au lecteur » :

« Quelque approbation qu'ait eu cette histoire, l'auteur n'a pas pu se résoudre à se déclarer. (...) Il demeure dans l'obscurité où il est pour laisser les jugements plus libres et plus équitables. »⁶

Dans ce roman, la Princesse de Clèves est une femme mariée aux prises avec les affres de la passion. Mariée au prince de Clèves, elle aime éperdument le Duc de Nemours. Elle souffre mais résiste jusqu'au bout à une telle situation cornélienne. Quand son mari meurt, il croit avoir été trahi. Pourtant, la princesse n'a jamais cédé au Duc de Nemours. Libre après son veuvage, elle se « retire » pourtant, afin de préserver le prestige que lui confère sa vertu et surtout pour éviter de voir s'éteindre, chez le Duc de Nemours, une passion entretenue par l'interdit, justement, parce que le mariage tuerait cet amour inassouvi.

C'est dans le dernier dialogue qu'elle avoue à son amant - selon l'acceptation de la littérature précieuse :

«... Ce sera apparemment la seule fois de ma vie que je me donnerai la liberté de vous faire paraître mes sentiments ; néanmoins, je ne saurais vous avouer, sans honte, que la certitude de ne plus être aimée de vous, comme je le suis, me paraît un si horrible malheur que, quand je n'aurais point des raisons de devoir insurmontables, je doute si je pourrais m'exposer à ce malheur. (...) Les hommes conservent-ils de la passion dans ces engagements éternels ? Dois-je espérer un miracle en ma faveur et puis-je me mettre en état de voir certainement finir cette passion dont je tenais toute ma félicité ? » (p. 229).

À défaut d'assouvir son désir, elle veut rester l'objet d'un désir passionné, intact. On peut relever dans ce dialogue, l'affirmation claire et répétée d'un je lucide. La Princesse de Clèves, tient un long propos qui ressemble à un monologue dicté par une conscience équilibrée dont la vigilance n'est pas entamée par les sentiments, en apparence seulement. En effet, si elle ne contrevient pas à la morale, la jeune femme n'en cache pas moins la volonté de préserver une passion qui ne peut survivre que dans la transgression, en dehors du mariage qui l'éteindrait. Elle sait que son éloignement du Duc de Nemours ne peut qu'amplifier cette flamme.

On peut relever l'habileté de la romancière de respecter le rationalisme en vigueur. Elle laisse triompher la raison, en apparence seulement. En effet, quand elle s'adresse au Duc de Nemours, la Princesse de Clèves n'obéit qu'à son cœur en exprimant le désir d'être toujours aimée d'un homme qui lui témoigne une passion intense qu'elle veut garder intacte.

Cette attitude de la Princesse de Clèves n'est pas sans rappeler celle d'*Héloïse*, une religieuse qui entretient une liaison avec un autre homme d'église, Abélard. Cela se passe au XII siècle. B. Didier rapporte ce qu'écrivait Héloïse à Abélard, après la fin de leur mariage. Elle explique qu'elle

« trahit une ardeur où s'exprime une conviction qui s'alimente aux sources du désir : « Le nom d'épouse paraît plus sacré et plus fort ; pourtant celui d'amie, - ce mot revêtant le sens que lui donne la rhétorique médiévale - m'a toujours été plus doux. J'aurais aimé, permets de le dire, celui de concubine et de fille de joie. (...). Mais du jour où nous avons légitimé ces plaisirs illégitimes, (...) la colère du seigneur s'est lourdement abattue sur nous. »⁷

Il semble, écrit encore B. Didier (1981 : 47),

« qu'(Héloïse) ait préféré rester maîtresse plutôt qu'épouse, et voulût refuser absolument un joug qui risquait de tuer leur désir et de la faire tomber dans la condition féminine commune. »

Les femmes ont toujours écrit, à l'instar de Melle Scudéry, Mme de Sévigné, Mme Charrière. Il faut préciser néanmoins qu'elles appartiennent à l'aristocratie, puisque elles seules ont eu le privilège d'être instruites et d'avoir un espace bien à elle, - ce que Virginia Woolf exige comme «une chambre à soi» - des domestiques à leur service, ce qui leur laisse le temps de s'adonner à leur passion. Et si elles signent souvent des écrits agréés par les règles et l'ordre moraux de leur époque, elles expriment, dans l'acte d'écriture, le besoin de dire et de se dire - même si c'est par le biais d'une fiction très conventionnelle - avec une certaine velléité d'occuper un terrain censé être réservé aux hommes, des hommes dont la virilité est auréolée du prestige de l'esprit chevaleresque et de la bravoure Il faut souligner à cet effet que les salons de littérature les plus prestigieux ont été créés et animés par des femmes. Le nom de Mme de Récamier est indissociable du prestige de Chateaubriand, tout comme celui de Louise Collet de la célébrité de Flaubert. Mme de Staël a été à l'avant-garde de la bataille des Romantiques contre la citadelle du Classicisme. Napoléon ne l'a-t-il pas obligée, il est vrai, à s'exiler en Suisse, pour des raisons politiques ? À

cette époque, on commençait à entendre parler de femmes qui se sont avérées être de « redoutables pamphlétaires », au lendemain de la Révolution de 1789, comme le rappelle B. Didier.

Ce besoin d'écrire est dicté par celui, impérieux, d'exister, de s'imposer dans une société où l'ordre patriarcal redoute la puissance exclusivement féminine de la maternité et, par de là, l'avènement du matriarcat.

Les écrivaines algériennes d'expression française : « Une entrée à petits pas »⁸ et l'affirmation d'une identité

Les premières qui ont écrit sont Djamila Debèche, les Amrouche, Fadhma Ait-Mansour, la mère, Marguerite Taos, la fille. La première publie en 1947, *Leila fille d'Algérie*, puis *Aziza*, en 1955. Comme le souligne B. M-Tabti, ce sont là « des romans bien conventionnels (...) où l'intrigue sert de prétexte à des développements sur la possibilité pour la femme « musulmane » de s'émanciper dans l'Algérie coloniale. » (2003 : 72)

L'idéologie coloniale y est prégnante, dans un contexte historique tragique où, au lendemain du 8 mai 1945, l'Algérie connaît « la pacification » par la répression sanglante et se résout à subir la mission « civilisatrice de la colonisation ». C'est, à notre sens, ce que nous pourrions décrypter dans ces fictions qui s'adressent, faut-il le rappeler, à un lectorat qui a le monopole de l'instruction et de l'éducation. Mais quelque soit l'idéologie qui colore le texte, on ne peut exclure une volonté de s'affirmer, tout au moins, en tant que femme « moderne », surtout parmi les siens et au sein d'une société régie par le rapport de domination, le dominé étant celui qui s'exprime dans la langue de l'autre.

Fadma Aït Mansour signe une autobiographie où elle révèle ce qui a marqué sa vie : la douleur de la perte des siens durant la colonisation et sa « conversion au christianisme ». Elle « insiste fortement sur le statut de sa marginalité ». Si elle écrit son ouvrage en 1946, celui-ci ne sera publié qu'en 1968 (Maspéro), après la mort des siens. C'est dire la persistance de son exclusion due aux poids des tabous et des traditions attisés par la différence religieuse qui fait de sa double culture un facteur de reniement de part et d'autre.

Assia Djebbar est la plus connue de par la qualité de son esthétique mais aussi de l'importance de son œuvre où se côtoient l'autobiographie, la fiction, l'histoire et l'esthétique cinématographique. Les romans les plus marquants évoquent les femmes prises entre tradition et modernité. Ainsi, dans *Les Impatients* (1958), souligne B. M-Tabti, l'auteure met en scène

« une jeune fille, Dalila (qui) est en révolte contre l'enfermement, la tradition, prélude à d'autres révoltes. S'y amorce aussi une thématique de l'amour marqué, chez l'homme, par le désir de possession et, chez la femme, par le désir d'indépendance, de liberté. »

Les autres ouvrages élargissent ce thème de la claustration à celui de l'effort de guerre des femmes, à l'image de N'fissa, dans *Les alouettes naïves*.

B. M-Tabti poursuit qu'en 1980 et après un long silence dû, selon l'auteure, « (...) au fait qu'elle arrivait «à la limite de l'autobiographie» », (...) Assia Djebbar publie *L'Amour, la fantasia* (Enal/Latès) où s'entrecroisent la fiction, l'autobiographie et le documentaire qui illustrent une Histoire réhabilitée contre celle des « premiers faussaires », selon sa propre formule, «réappropriation qui passe aussi par le recours à l'imagination qui est, dit-elle, moyen de restituer vie et mouvement à ce qui est mort », le problème n'étant pas « de respect mais d'amour ». Si l'écriture de la conquête, explique B. M-Tabti, se réécrit ainsi à partir des textes de l'envahisseur, celle de la guerre de libération s'écrit à partir des voix des femmes qui, de «chuchotements» en «murmures», constituent et transmettent la mémoire. » (1997 : 9)

À cet effet, Beida Chikhi souligne une constante dans toute la littérature algérienne :

« C'est souvent une conscience historique aiguisée qui distingue les écrivains algériens de leurs voisins maghrébins. L'œuvre littéraire interroge avec insistance les césures de l'histoire. Leur confère une puissance exceptionnelle en les incorporant dans une construction subjective qui nous éclaire sur l'activité d'une pensée percutante, capable d'atteindre la longue durée. » (1997 : 9)

Marguerite Duras : « Les positions de la différence »⁹

Dans son étude de l'œuvre de M. Duras, Stéphanie Anderson met en évidence une constante dans la rhétorique de la romancière dont « le style est investi par une tendance à la contradiction et à l'ambivalence » qui souligne que bien qu'une propension à la pensée binaire soit universelle, la tendance paraît si marquée dans les textes de M. Duras, que l'on peut se demander si une expérience personnelle n'influence pas sa vision » (1981 : 14-15).

Par ailleurs, s'il est vrai que la nostalgie d'une enfance heureuse apparaît dans nombre d'autobiographies de femmes, il n'en est pas moins vrai que l'enfance peut être le foyer résiduel de traumatismes et de séquelles qui se révèlent dans les écrits des romancières. Dans cette entreprise, ce n'est pas tant une thérapie qu'elles sollicitent, mais une façon d'utiliser ces « vieux démons » tel un exutoire mais aussi pour marquer les esprits, ébranler le socle d'un ordre social bourgeois bâti sur des valeurs que l'on veut bouleverser quand on ne veut pas les déconstruire en leur opposant des valeurs subversives qui doivent interpeller.

M. Duras connaît une « enfance coloniale » au Vietnam. Elle grandit dans un pays étranger, occupé par son propre pays. La plupart des enfants des pays colonisateurs sont confrontés à une dualité où s'affrontent ou cohabitent deux cultures : celle du pays où l'on a grandi et de la nostalgie qu'elle engendre plus tard et celle du pays d'origine où l'on peine à trouver une harmonie entre les deux et surtout des repères nouveaux, d'où le déchiement, voire le déséquilibre que tout cela provoque. Et l'on ne peut exclure un sentiment de culpabilité latent qui trouve son expression à l'âge adulte lorsque l'on prend conscience de l'aspect négatif de l'occupation surtout pour une résistante comme M. Duras qui a eu à vivre les horreurs de la seconde guerre mondiale, ne dénonce-t-elle pas

le fait que « tout homme est un para? Tout homme est près d'un militaire, d'un général que de la moindre femme. C'est la classe phallique, (...) un phénomène de classe »¹⁰. Dès lors, le sujet est pris dans une sorte de schizophrénie qui se traduit par des tendances contradictoires, parfois antagonistes. Toute l'œuvre de M. Duras porte l'empreinte d'une enfance tourmentée.

L'auteure a eu à faire face à d'autres drames dont le plus traumatisant est la perte d'un enfant mort-né. C'est là une tragédie contre nature dans la mesure où elle apparaît comme un déni absolu de féminité, la maternité. Toute sa vie sera déterminée, à notre sens, par cette injustice que lui a infligée la nature. Les événements majeurs de sa vie peuvent être perçus comme contre nature : un mariage avec un homosexuel, une attirance pour un milicien collaborateur, durant l'occupation, selon les informations que livre son autobiographe Alain Vircondelet.¹¹

La rhétorique de l'inversion des valeurs et la volonté de les associer parfois pourrait se trouver concentrée dans cette phrase qu'énonce M. Duras dans *La vie matérielle* :

« Il faut ouvrir à l'inconnu, que cet inconnu entre et gêne. Il faut ouvrir la loi et la laisser ouverte pour que quelque chose entre et trouble le jeu habituel de la liberté. Il faudrait ouvrir à l'impie, à l'interdit pour que l'inconnu des choses entre et se montre. »¹²

On peut relever dans cette injonction marquée par « il faut », la volonté de bouleverser profondément ce qui a été établi comme la norme et se lancer à corps perdu dans l'inconnu et les risques qui les sous-tendent, revivifier la société que les valeurs morales rendent insipide en y introduisant tout ce qu'elle toujours réprouvé. Elle trouverait ainsi une dynamique et un attrait nouveaux dans l'interdit, aussi condamnable soit-il tel que « l'impie » et valoriser celui-ci en s'y adonnant au grand jour. L'appel de Duras à la subversion pourrait être compris comme un cri d'angoisse, de détresse contre un ordre établi figé où la vie s'étirole et condamne l'être humain à vivre en sursis.

Relevons enfin, dans le féminisme de la romancière, ce violent réquisitoire contre les hommes, relevé par S. Anderson : « L'intelligence des femmes est organique, (...). Les femmes, contrairement aux hommes, savent écouter leurs sentiments ». Elle valorise leur silence, précise S. Anderson, mais par dessus tout, elle célèbre l'expérience féminine de la maternité. Selon elle, dit l'analyste, les hommes seraient malades parce qu'il leur a manqué « l'amour fou » que seule la maternité fait découvrir. (Selon elle, devrait s'exprimer) une rhétorique féminine qui émane du corps ». (1981 :10)

Les années 80 en Algérie : la décennie de toutes les ruptures

Hawa Djabali : la révolte salvatrice

Hawa Djabali, rentrée de France en 1963, au lendemain de l'indépendance, grandit dans le monde rural de Lakhdaria où, déclare-t-elle

« Je me suis sentie tout de suite à l'aise dans une, puis plusieurs familles où les femmes essayaient de «gommer» mon passé en France, pour faire de moi une «vraie femme», sous-entendu, «des pieds qui tiennent les cailloux et des mains qui tiennent la braise» ! Je crois qu'elles y sont parvenues. »¹³

Très vite l'enfant s'intègre à la vie de ces femmes et admire leur force à surmonter la rudesse de la vie en milieu rural, tout en créant une harmonie entre elles et les caprices d'une nature généreuse et souvent rude. Le retour au pays natal se place, de ce fait, sous le signe de l'harmonie entre deux cultures que la romancière considère comme une richesse, contrairement à d'autres écrivaines dont les écrits portent la marque de la difficulté, du déchirement, parfois, à concilier deux cultures différentes, voire antagonistes. H. Djabali revendique « l'appartenance à un double monde : le monde où on lit et le monde où on dit. » Elle cultive cette double « appartenance » en insérant dans ses textes les contes qui ne sont pas, précise-t-elle, « des textes recueillis, mais des textes créés dont la parole est insérée pour faire éclater ce que le langage ne peut dire ».¹⁴

Au sein de ce monde féminin, elle apprend une manière de dire, de se dire :

« La parole du conte est insérée pour faire éclater ce que le langage ne peut dire. (...) C'est le geste de conter qui est important : c'est cette habitude de raconter qui est sans doute la plus autobiographique dans ma création : reprise d'une habitude car appartenant à un double monde : le monde où on lit, le monde où on dit. Le monde rural où toute une pression s'exerce sur les femmes m'a appris ce recours à cette fuite féminine qu'est le fait de raconter ; on sait que la société n'aime pas la vérité profonde de l'être, que cette vérité est impossible à dire. Si l'on est allusif, c'est parce qu'on nous a défendu de dire. »¹⁵

À la réception de son premier roman, *Agave*, elle réfute d'emblée le roman classique qu'elle juge masculin :

« J'écris dans un conteste où je suis insérée, dans la langue où je peux m'exprimer sans complexe. (...) Je ne pouvais entrer dans le roman classique que j'aime mais qui me brimait au niveau du rythme, le roman classique a un rythme masculin dans lequel je ne me reconnais pas. Mon rythme est fait de paliers aménagés, de reprises, de leitmotivs. »¹⁶

Si dans ce monde féminin fermé, H. Djabali apprend la capacité des femmes à perpétuer les traditions et les valeurs qui régissent la vie en communauté, elle n'en observe pas moins avec acuité l'oppression de ces femmes, l'altération de leur vie de femmes par la puissance de la loi de l'ordre patriarcal. C'est dans son premier roman *Agave*¹⁷, qu'elle dresse un vrai réquisitoire contre la logique de la préservation du clan au détriment de l'individu, le manque de révolte chez certaines femmes qui acceptent la soumission en échange du confort matériel qui les installe dans une routine rassurante. Elle dénonce le défoulement sexuel auquel s'adonnent les hommes pour montrer leur virilité.

H. Djabali, à l'instar de Malika Mokaddem et de Maïssa Bey, signe une écriture de la transgression et de la brisure de tous les tabous, tel que celui de la virginité érigée comme une valeur absolue de vertu et un préalable incontournable au

mariage. Elle dénonce l'ordre ancien du régime patriarcal bâti sur le sacrifice de l'individu pour assurer la puissance et la pérennité du clan.

Nous nous basons, dans ce travail, sur *Agave*, le premier roman de H. Djabali, où elle met en scène un jeune couple très instruit, rompu aux lois de la rationalité et à celles de l'esprit critique. Farida, l'héroïne, est un jeune « médecin pour femmes ». Son époux est ingénieur agronome animé d'une conscience politique aiguisée. Pourtant, ils restent tous deux prisonniers de traditions archaïques. Pour autant, le jeune ingénieur condamne vigoureusement la manière dont la terre est méconnue, trop souvent violée, si peu respectée et quasiment abandonnée. On devine aisément que pour cet homme, la terre, tout comme la femme, sont les victimes d'une société qui nient la valeur qui leur est due. Aussi, il apparaît comme un être dissident, révolté qui voudrait rejeter les coutumes qui régissent le mariage, notamment, et cela se révèle le jour de son mariage.

La nuit de noces commence par la désunion provoquée par la virginité que Farida tient absolument à montrer à sa famille comme un « devoir de bonne conduite » qui la libèrera de sa famille qu'elle « déteste ». Son époux refuse, dans un premier temps, d'obéir à l'injonction de son épouse qui lui dit : « ou l'on croira que je ne suis pas vierge, ou on pensera que tu es impuissant ». Le jeune ingénieur cède devant un tel dilemme et se rend coupable, aux yeux de son épouse, d'un « viol légalisé ». Le mariage est voué à l'échec. C'est auprès de Aïcha la conteuse qu'ils finissent, grâce aux vertus de l'écoute et du dialogue, par avouer tout ce qu'ils ont refoulé depuis l'enfance. Farida n'aime pas son corps depuis que son père l'a souillé de ses attouchements incestueux. Le jeune ingénieur se rappelle que sa jeune sœur qui n'est jamais sortie de la maison est morte des suites d'un avortement : elle aussi a été violée par son père.

La réconciliation des époux ne peut se réaliser que sous la puissante impulsion de ce que B. Didier appelle « l'infini du désir », car l'expression du corps féminin est impérieuse, du fait de ses divers refoulements. C'est Farida qui, longtemps soumise à la morale bourgeoise de sa famille, choisit et impose à son époux l'endroit où elle veut le reconquérir, réaliser « sa » nuit de noces : au bord d'une route, loin de la ville, en pleine nature. L'on peut y voir là une volonté de se réconcilier avec un corps qu'elle a longtemps rejeté parce que ses parents l'ont considéré comme un bien précieux à monnayer pour un bon mariage.

Désormais, le point de non-retour est annoncé par la jeune femme : « Farida s'est arrêtée : à son regard, je comprends qu'elle ne reculera plus jamais », constate le jeune ingénieur, à la fois ébahi et subjugué. » (p.149). L'affrontement est inévitable, les deux époux se livrent à un corps à corps qui contraste avec celui de la nuit de noces, la nuit du « viol légalisé ». Le jeune ingénieur connaît désormais les limites à ne pas franchir et c'est Farida qui mène le combat, le défiant :

« Farida se bat, elle est plus forte que je ne le croyais, je veux la rejoindre coûte que coûte. (...) Sans faire un pas en arrière, elle défend les dernières pièces de son habillement. (...) Elle se retire d'un bond, entièrement encolérée !

La lumière baisse dans les champs. Du fond de sa rage, elle me ressemble tellement que je m'arrête, je la regarde stupéfait : nue, au bord de la route, je la découvre soudain proche, forte, belle, hautaine, puissante ! Je la regarde, elle me défie.
« Là, dit-elle, au bord de la route ! ». » (pp. 149-150).

Le lieu peut paraître insolite, il n'en est pas moins hautement symbolique et acteur-adjurant lui-même. Notons l'injonction et le défi de Farida dans le choix du lieu où elle veut que son époux et elle se retrouvent, loin de leurs clans, de la convention sociale qui les ont tenus longtemps prisonniers. « Le terrain moissonné », symbole de renouveau, s'allie aux couleurs flamboyantes de l'automne naissant, « frissonnant » de vie, comme le corps de Farida.

Le coucher du soleil accentue les contrastes : le face à face commence avec un crépuscule qui « se couche sur le paysage tout plat », comme s'il se retirait dans un lent mouvement d'effacement, tout en éclairant les deux corps d'un jeu de lumière qui mènerait vers la fusion des corps, dans un apaisement de « violine » et de lumière « baissant dans les champs », rendant l'instant unique par la magie des couleurs qui créent, plus qu'une atmosphère de communion, une sorte de correspondances baudelairiennes, aux allures romantiques, - dans le sens littéraire et historique du terme - créant une forte intensité dramatique. Lorsque les deux corps « se rejoignent », « le soleil se remet à saigner », non plus pour un sacrifice, mais pour célébrer une naissance à soi et à l'autre. L'on voudrait relever l'analyse de Beïda Chikhi qui insiste sur cette façon toute féminine de représenter le corps féminin tout entier, dans sa nudité, vibrant au rythme de la nature qui l'enveloppe :

« Après s'être longtemps dissimulé, le corps se dévoile jusqu'à l'exhibition, exprimant le passage de l'affectif au charnel, la fusion des sens, le désir qui ne demande qu'à être exacerbé. Et, pour retrouver ses liens intimes avec la nature, le ciel, le soleil, la caresse du vent, il s'offre d'abord au regard. Le lecteur est alors invité à redécouvrir le spectacle des traces que laissent dans l'espace les diverses expressions d'un corps qui se découvre. La réhabilitation du corps, dévoilé et en mouvement, dépend alors de sa perception comme spectacle par le regard. C'est au prix de cette réhabilitation que son récit devient possible ». (1997 : 165)

Cette analyse rejoint, en certains points, celle de B. Didier quand elle évoque l'héroïne *Du Ravissement de Lol V. Stein*, de M. Duras :

« L'espace (où le corps nu) s'inscrit définitivement dans l'imagination du lecteur, c'est le champ de seigle. (...) Espace naturel, (...) espace de plein air, (...) Le champ de seigle « est lisse sans arbre », lisse (...) vivant : « le seigle bruisse dans le vent du soir autour du corps de cette femme » : il est le lieu de la jouissance, (accentuée) par une dimension « :espace-temps ». (1981 : 35)

Farida se réconcilie ainsi avec son corps. Elle se le réapproprie aussi, s'émancipant du coup de l'emprise des siens qui l'ont longtemps sacrifiée - selon la logique de la préservation du clan au détriment de l'individu. Pour elle, c'est une renaissance, pour le couple c'est le début d'un parcours nouveau qui s'annonce comme un combat à deux pour se reconstruire et se frayer une place dans leur société, en se plaçant bien au-dessus de la convention sociale dans

ce qu'elle a d'archaïque et d'aliénant, libérés de l'abus de pouvoir du père, surtout, le père symbolisant ici le patriarcat, le père de tout un clan qui doit lui être soumis.

Ainsi, chez H. Djabali, le père est déchu de même que les mères qui restent inféodées à la loi du clan et soumises à celle du silence au lieu de défendre leurs filles. Elle fustige aussi celles qui, en vieillissant, deviennent des despotes parce qu'elles ont manqué de révolte. C'est pourquoi elles reproduisent sur leurs filles et/ou leurs belles-filles, la tyrannie qu'elles ont acceptée.

Le salut, pour H. Djabali, est dans la colère qui mène à la révolte salvatrice. Celle-ci doit aboutir à la rupture avec le clan avec tout ce que cela implique comme précarité, exclusion, marginalisation. C'est le cas de Aïcha la conteuse qui a eu la volonté de s'affranchir de sa famille. Aussi, « Aïcha est tendre parce qu'elle a tous les rêves du monde, toutes les religions du monde ». L'utopie de H. Djabali est la naissance d'un ordre nouveau qui doit passer par la disparition du régime patriarcal et favoriser l'émergence d'une modernité vraie qui peut évoluer avec certaines traditions porteuses d'harmonie entre les caractéristiques d'une identité propre, riche de sa diversité, et des valeurs universelles inhérentes à l'être humain, au-delà de tout clivage.

Notes

¹ Le texte de cet article a été produit à partir d'une communication faite au Centre culturel français, à Alger, le 3 juin 2007, avec le collectif *Paroles de femmes, Paroles et vie* organisé et mené par Mme Y. Guébalou, Faculté des lettres et des langues de Université d'Alger 2 à Bouzaréah.

² Ch. Bonn, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures, Imaginaire et discours social*, Québec, Éditions Naâman, 1982, Préface de Jamel-Eddine Benchikh, Collection Idées, p. 124.

³ « Appréciation que vers 1658, portaient sur Mme de Lafayette, deux Hollandais de passage à Paris. », par un collectif dirigé par Pierre Brunel in *Histoire de la littérature française*, Paris, Bruxelles, Montréal, Éditions Bordas, 1972, p. 266.

⁴ « Un roman historique. Les indications fournies par le récit lui-même permettent de situer l'action en 1558-1559. Mme de Lafayette s'est documentée sérieusement sur l'époque et les personnages qu'elle veut faire revivre : Henri II, Elisabeth d'Angleterre, Marie Stuart, Philippe II, les Médicis... ». In « Le dix-septième siècle, le siècle de Louis XIV », *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 268.

⁵ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, (1999-4 tomes), Éditions Hachette, édité en 1958 (écrit en 1678), (pp. 77)

⁶ Raoul Audibert in *Mme de Lafayette*, op.cit., Notes, p. 283.

⁷ In Paul Zumthor, Préface à l'édition de la *Correspondance d'Alébard et d'Héloïse*, 1979, « 10/18 », p. 34, cité par B. Didier in *L'écriture-femme*, op. cit, p. 47.

⁸ Bouba Mohammedi-Tabti, in « Regard sur la littérature féminine algérienne, Les pionnières », in *Algérie Littérature / Action*, Alger, Marsa Éditions, n° 69-70, mars-avril 2003, p. 72.

⁹ Stéphanie Anderson, op. cit., 1005 : p. 39.

¹⁰ M. Duras citée par Stéphanie Anderson, 1995, op.cit, p. 12.

¹¹ A. Vircondelet, *Duras*, p. 80, cité par Stéphanie Anderson, op.cit., p. 35.

¹² M. Duras, in *La vie matérielle*, OPL, 1987, p. 42, citée par S. Anderson, 1995, op.cit., p. 11.

¹³ Citée par C. Achour in *Algérie Littérature / Action* n°3, Alger, Marsa Éditions, p. 125.

¹⁴ Ibid., p. 125.

¹⁵ H. Djabali, in *Diwan quiétude et d'espoir*, La littérature féminine algérienne de langue française, Alger, ENAG/Éditions, 1991, Collectif sous la direction de C. Achour, p. 540.

¹⁶ Ibid., p. 542.

¹⁷ H. Djabali, *Agave*, Paris, Publisud, 1983.

Bibliographie

Achour, Christiane (dir.). 1991. *Diwan d'inquiétude et d'espoir*. La littérature algérienne de langue française. Alger : ENAG/Éditions, Essais.

Anderson, S. 1995. *Le discours féminin de Marguerite Duras, Un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève, Éditions Droz.

Audibert, R. 1958. *Mme de Lafayette*. Paris : Éditions Hachette, Notes 283.

Bonn, Ch. 1982. *La littérature algérienne de langue française et ses lectures, Imaginaire et discours social*. Québec : Éditions Naâman, Préface de Jamel-Eddine Benchikh, Collection Idées.

Mohammedi-Tabti, B. 2003. « Regard sur la littérature féminine algérienne, Les pionnières ». *Algérie Littérature /Action*, Alger : Marsa Éditions, n° 69-70, mars-avril 2003.

Didier B. 1981. *L'écriture-femme*, Paris, Puf/ Écriture, 1981, collection dirigée par B. Didier.

Djabali, H. 1983. *Agave*. Aix : Publisud.

Djabali, H. 1991. *Diwan quiétude et d'espoir*. La littérature féminine algérienne de langue française, Alger, ENAG/Éditions, 1991, Collectif sous la direction de C. Achour.

Mme de Lafayette. 1958. *La Princesse de Clèves*. Paris : Hachette.

Zumthor, P. 1979. *Correspondance d'Alébard et d'Héloïse*. Paris : « 10/18 ».