

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université des Frères Mentouri Constantine
Faculté des Lettres et des Langues
Département de lettres et langue française

N° de série: 107/D3C/2019

N° d'ordre : 08/Fr/2019

THÈSE

Pour l'obtention du diplôme de
DOCTORAT LMD
Spécialité: Littératures de langue française
Option : Littératures française et francophone

Titre

Le corps féminin et sa représentation dans le roman algérien.

Présentée par :

Intissar BENDJABELLAH

Sous la direction de :

Pr. Nedjma BENACHOUR

Jury :

soutenue le: 27/11/2019

Président : Pr. Boussaha Hassen Université Constantine les Frères Mentouri

Rapporteur : Pr. Benachour Nedjma Université Constantine les Frères Mentouri

Examineurs :

- Pr. Logbi Farida Université Constantine les Frères Mentouri
- Dr. Souilah Samira Maître de conférence A Université Badji Mokhtar Annaba
- Dr. Saïdi Said Maître de conférence A Université Batna

Année universitaire: 2017-2018

Abréviation :

O.S. : *Ombre sultane* (d' Assia Djebar).

C.V.I. : *La chambre de la vierge impure*(d' Amin Zaoui).

N. : *Nedjma*(de Kateb Yacine).

L.I. : *L'insolation*(de Rachid Boudjedra).

N.S. : *Nos silences*(de Wahiba Khiari).

Introduction générale

Traiter de la question du corps féminin dans le roman algérien revient à interroger le mot qui le décrit, la symbolique à laquelle il renvoie, les raisons de son discours, et le comment de son insertion.

Cette dernière décennie a été marquée par une forte production académique sur la question du féminin et de son corps. Des travaux divers sont réalisés sur les textes d'Assia Djébar, de Rachid Boudjedra, de Malika Mokkadem, de Leila Sebbar, de Mourad Djebel, d'Amin Zaoui... Mais les recherches à propos du féminin ne sont pas une nouveauté scientifique : Hafid Gafaïti a étudié la présence, le rôle et la signification de la femme dans les romans d'Assia Djébar et de Rachid Boudjedra en 1996¹ et Giuliana Toso Rodinis a analysé l'érotisme dans l'œuvre de *Rachid Boudjedra* en 1994².

Par ailleurs, ces recherches restent des questionnements ponctuels qui se focalisent sur un auteur (deux au mieux) ou sur une période donnée. Pour la plupart elles étudient la thématique de la femme et non le rapport du texte au corps féminin.

Le but de notre recherche est de porter un regard global sur la représentation du corps féminin. Le corpus est composé de textes variés, d'auteurs masculins et féminins, inscrits dans une large période historique et sociale. Notre étude se concentre sur le corps féminin dans l'écriture romanesque algérienne et non chez tel et tel auteur. Nous allons tenter de dégager le schéma représentatif qui régit la représentation du corps féminin dans le roman algérien.

Nous situons notre étude, plus précisément, dans la période qui s'étend de 1950 à 2010. Il n'est pas possible d'étudier tous les romans parus durant la période considérée, nous nous sommes donc restreinte à un choix sélectif, pour n'étudier que les romans qui nous ont semblé les plus significatifs pour notre travail.

¹ Hafid Gafaïti, *Les femmes dans le roman algérien*, L'Harmattan, Paris, 1996.

² Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, L'Harmattan, Paris, 1994.

Toutefois le corpus secondaire cherchera à combler les lacunes possibles du corpus principal.

Le corpus central est constitué de six romans : *Nedjma* de Kateb Yacine, *Ombre sultane* d'Assia Djébar, *L'Insolation* de Rachid Boudjedra, *La Chambre de la vierge impure* d'Amin Zaoui, *La jeune fille et la mère* de Leïla Marouane³ et *Nossilences* de Wahiba Khiari⁴. Dans ces textes, le corps féminin est suffisamment peint pour servir comme support pertinent à notre recherche. Suivant les cas, nous examinerons : sa représentation, son existence sociale, son habillement, son maintien, et les symboliques qui en découlent.

Pour quelles raisons ce choix ? Par de méthodologie, nous avons pris trois auteurs féminins et trois auteurs masculins. Nous avons ensuite sélectionné des romans parus à des périodes différentes afin de prendre en considération les changements historiques et sociaux qui pourraient influencer la production littéraire. Chacun des romans représente une décennie : *Nedjma* (l'Avant libération, 1956), *L'insolation* (Période post-libération 1972), *Ombre sultane* (1987), *Nos silences* (bien que publié en 2009, l'histoire est celle du corps féminin dans la décennie noire)⁵, *La jeune fille et la mère* (2005), *La chambre de la vierge impure* (2009).

Le corpus principal est conforté à d'autres textes comme *L'archéologie du chaos amoureux* de Mustapha Benfodil, les œuvres (*L'amour, la fantasia, Femmes d'Alger dans leur appartement, Les enfants du nouveau monde ...*) d'Assia Djébar, *La pluie* et *La répudiation* de Rachid Boudjedra. La littérature algérienne de langue arabe est représentée par les textes d'Ahlam Moustghanemi. Nous ferons aussi appel à la littérature marocaine de langue française à travers les textes de Tahar

³Leïla Marouane, de son vrai nom Leyla Zineb Mechentel, est née en Tunisie, où ses parents étaient exilés. Sa famille retourne en Algérie après l'indépendance où sa naissance sera déclarée. Elle y vivra jusqu'en 1991. Agressée et menacée par l'islamisme des années 90, elle quitte l'Algérie pour la Suisse puis pour la France. Après des études de médecine interrompues, elle suivra un cursus de Lettres à Paris. Elle a été journaliste à *Horizons* et à *El Watan*, puis à *Politis* et à *Jeune Afrique*. Leïla Marouane vit à Paris depuis 1991.

⁴ Wahiba Khiari est née à Alger en 1969. Après des études d'anglais, elle obtient le CAPES et enseigne dans un lycée proche de Constantine. En 1997, elle décide de quitter l'Algérie et s'installe en Tunisie. Elle s'inscrit dans un atelier d'écriture, devient responsable du rayon littérature d'une grande librairie de Tunis. Aujourd'hui, elle s'occupe de la communication de cette même librairie. *Nos Silences* est son premier roman.

⁵ Nous avons préféré un texte qui a une distance face aux événements historiques et sociaux. La littérature de l'urgence n'ayant pas le recul nécessaire à l'imaginaire.

Benjelloun (*L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*) et Abdallah Taïa (*Le rouge du tarbouche*).

Motivation

Notre motivation est d'abord personnelle. La littérature, dans son écriture du féminin a toujours attisé notre curiosité : portant un corps féminin dans une société en conflit avec celui-ci, la littérature a été pour nous un terrain de réconciliation et de réflexion sur la relation du corps à la société et à l'existence.

Ensuite c'est le caractère transgressif de la littérature algérienne qui nous a intriguée ; le texte étant en décalage avec le silence social imposé. Nous avons désiré comprendre la récurrence qui alimente la transgression de l'ordre établi et la finalité de cette désobéissance.

Enfin, la rareté des études approfondies sur le sujet nous offrait une certaine liberté d'analyse académique. Bien que le corps, depuis les textes d'Assia Djébar, ait été au cœur du texte algérien, la recherche universitaire n'a fait qu'effleurer le sujet à travers des études partielles qui n'ont pas assouvi notre curiosité scientifique. Il nous a semblé primordial d'étudier comment des auteurs, ayant grandi et ayant été élevés dans le cadre de dogmes sociaux connus pour leur hostilité à la sensualité et à la liberté de la femme, écrivent et représentent le corps féminin ?

Le corps féminin est une composante sociale importante en Algérie. Sa représentation est complexe. Elle s'apparente à l'identité du personnage à sa société, à son Histoire, et à son échange avec l'autre. Ecrire le corps féminin, c'est écrire à la fois la beauté, l'érotisme, la maternité, le couple, la famille, le patriarcat et l'existence. Ce discours est d'autant plus complexe quand nous constatons la relation conflictuelle de la société au corps féminin, sous l'effet d'une influence sociale et culturelle. Cette complexité a aussi motivé notre choix.

Le corps est au cœur de l'actualité scientifique et médiatique, questionnant son genre, ses droits et ses limites. Il n'en a pas toujours été ainsi. Longtemps les sciences humaines se sont désintéressées du corps, le réduisant à une enveloppe de chair,

moyen avec lequel l'âme, l'esprit ou la psyché communiquent avec le monde. Etant un « objet » matériel, il ne s'inscrivait que dans le « paraître ». Mais « *il est aussi 'l'objet que nous sommes' et, en tant que tel, il est le signe de notre humanité et de notre subjectivité – d'où l'intérêt de réfléchir sur celui-ci...* »⁶.

Le corps ne peut pas être réduit à la chair, ni à ses fonctions physiologiques, biologiques et organiques. Il est une relation intime entre l'être et le monde qui l'entoure. Le premier contact de l'Homme au monde est un contact corporel. Le bébé rencontre son environnement à travers son corps « animé ». Mais depuis quelques décennies le corps retrouve sa place dans les questionnements intellectuels.

Dans l'Antiquité le corps était omniprésent. Il était sculpté, peint, ou décrit, à travers la mythologie, la poésie ou le théâtre : « *Comme l'a rappelé D. Martin, le corps antique ressemble à une pâte meuble que, pendant son enfance, son adolescence et à l'âge adulte, l'homme se doit de façonner.* »⁷. Il était alors représenté et chanté dans sa beauté, dans sa plasticité et dans sa liberté⁸. Au Moyen Âge c'est la dualité âme/corps qui a caractérisé sa représentation. Mais c'est la phénoménologie d'Husserl qui a ouvert le champ de la réflexion sur le corps dans sa relation au monde en lui offrant une intentionnalité⁹. Par la suite, les travaux des existentialistes l'ont placé au centre de leur réflexion.

Les travaux de Maurice Merleau-Ponty¹⁰ ont permis d'envisager le corps dans sa perception phénoménologique¹¹ et sa relation avec l'espace sociétal et naturel. Le philosophe explique qu'il est « l'objet » par lequel nous percevons et à travers lequel nous sommes perçus. Il l'introduit dans la réflexion scientifique en tant qu'« objet perçu » et en tant que « corps propre ».

⁶ Michéka Marzano, *La philosophie du corps*, Puf, Point Delta, 1^{ère} éd. 2007, 2012, Liban, p.4.

⁷ Francis Prost, Jérôme Wilgaux, *Penser et représenter le corps dans l'antiquité* : <http://books.openedition.org/pur/7314?lang=fr>. Consulté le 02.03.2018.

⁸*Ibid.*

⁹« Chez Husserl, le problème du corps devient progressivement celui du rôle : le corps est une métaphore, un symbole de ce que la philosophie cherche à exprimer, un objet intentionnel qui nous permet de nous orienter dans le monde. La conscience elle-même, pour Husserl, est d'ailleurs incarné et porte en elle le sceau de notre corporéité. » Michéka Marzano, *La philosophie du corps*, Puf, Point Delta, 1^{ère} éd. 2007, 2012, Liban, p.46.

¹⁰ Influencé par les travaux d'Husserl et de Heidegger et leur conception de l'Homme comme « être au monde ».

¹¹ La phénoménologie est expliquée dans la troisième partie.

« Il n'est pas un corps comme les autres en tant qu'il est mon corps, précisément. Le « corps objet » qui peut être décomposé, étudié par la science est « le corps que j'ai ». Le corps propre, lui, est tout à la fois « moi et mien » ou le corps que « je suis ». Le corps propre est mon corps au sens où il est pour moi l'intimité du corps que je vis, le corps que l'on sent pour ainsi dire « du dedans ». Si j'ai un corps, celui-ci est nécessairement ce corps qui est à la fois l'objet et le sujet ; je me confonds avec lui. Il est donc difficile d'établir une nuance entre le « corps objet » et le « corps propre » puisque le corps est caractérisé par son « unicité »¹²

Nous percevons le corps et « nous » sommes un corps perçu¹³. Sa philosophie a permis au corps d'être réfléchi dans son rapport au monde : « *Le rapport du corps à son monde n'est donc pas de connaissance mais de connivence. La saisie du monde par le corps ne se distingue pas de son engagement en lui car le monde est atteint en sa présence même, spontanément.* »¹⁴. Merleau-Ponty insiste « *je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, plutôt je suis mon corps* »¹⁵. C'est à travers ces deux perceptions que le roman algérien imagine le corps féminin. En tant qu'objet perçu (du personnage) et en tant que « corps propre » (du personnage). Il est écrit dans sa relation au monde. Par le monde nous pensons à la société, à la nature, à la psychologie, à l'anthropologie et à l'Histoire.

Le corps a un genre, dans son acception classique, il est féminin et masculin ou les deux à la fois –androgynie-. Nous avons choisi de « lire » le corps féminin. Mais le corps, spécifiquement quand il est question de son genre, devient une composante sociale. Il faut reconnaître qu'en plus du poids identitaire, relationnel, social, psychologique, que porte tout corps humain, le corps de la femme a un poids supplémentaire, celui du genre « femme ».

¹² http://lettres.sorbonne-universite.fr/IMG/pdf/GULCEVAHIR_SAHIN_Position.pdf

¹³ « Il n'est pas un corps comme les autres en tant qu'il est mon corps, précisément. Le « corps objet » qui peut être décomposé, étudié par la science est « le corps que j'ai ». Le corps propre, lui, est tout à la fois « moi et mien » ou le corps que « je suis ». Le corps propre est mon corps au sens où il est pour moi l'intimité du corps que je vis, le corps que l'on sent pour ainsi dire « du dedans ». Si j'ai un corps, celui-ci est nécessairement ce corps qui est à la fois l'objet et le sujet ; je me confonds avec lui. » http://lettres.sorbonne-universite.fr/IMG/pdf/GULCEVAHIR_SAHIN_Position.pdf

¹⁴ Sergent-chef Jérémie Alligier rédacteur au CESA, Merleau-Ponty, le corps, <http://www.ifsidijon.info/v2/wp-content/uploads/2015/01/Corps-pour-merleau-Ponty.pdf> Consulté 04.01.2018.

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p.161 Coté dans Michéka Marzano, *La philosophie du corps*, Puf, Point Delta, 1^{ère} éd. 2007, 2012, Liban, p.46.

« Lorsqu'on parle de la femme, il faut pouvoir d'emblée poser les termes du débat. Il ne s'agit pas de tel ou tel statut social ou familial, car la femme ne doit pas être confondue avec l'amie, l'amante, la mère, la sœur ou l'épouse [...] la femme dont on parle est plus vaste, plus complexe et plus concrète que la somme de tous ces attributs qui la saucissonnent»¹⁶

Le corps s'inscrit dans une culture, dans une idéologie et une histoire qui régissent sa présence sociale et qui guident consciemment ou inconsciemment son comportement. Il est dans un rapport intentionnel à la société : « *le corps produit continuellement du sens, il insère ainsi activement l'homme à l'intérieur d'un espace social et culturel donné* »¹⁷. Le roman algérien écrit le corps féminin dans son insertion sociale, comme partie intégrante de la société et de ses codes.

La littérature universelle a depuis longtemps placé le corps au centre de son imaginaire. Il est un espace ouvert « *...à l'imagination, un lieu en imagination, un champ utopique. Le corps, susceptible d'avoir des extensions multiples (mentales, spirituelles, voire technologiques), ne se limite pas à sa thématique ou à sa symbolique d'organisme, de totalité close sur elle-même* »¹⁸. Il est dans son caractère pluriel, un carrefour qui fait proliférer l'onirique : dans les *Milles et une nuits*, il est érotique, il est tué, il est trahi, il est sauvé.

Depuis la mythologie gréco-romaine, le corps semble alimenter le discours littéraire. D'abord tout personnage a un corps et c'est en le décrivant que le roman personnifie le personnage-abstrait. Ensuite le corps est étroitement lié à l'érotisme, à la spiritualité, à la violence, à l'identité, à la mort ; donc pour écrire ces thématiques le roman écrit d'abord le corps. Il semble indispensable au fait littéraire.

Toutefois le corps en tant qu'intentionnalité érotique et sociologique a été absent de la littérature occidentale jusqu'à une époque récente. La société occidentale (française, en particulier) a considéré le marquis de Sade comme un homme de lettres

¹⁶ *L'imaginaire arabo-musulman* Malek Chebel

¹⁷ David Le Breton, *La sociologie du Corps*, PUF, coll. Que Sais-je ?, 1992

¹⁸ Claude Fintz, *Les imaginaires des corps dans la relation littéraire*, in : *Littérature : Narrations*, Larousse, 2009. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2009-1-page-114.html> Consulté 19.02.2018.

scandaleux. Gustave Flaubert a été attaqué en justice pour sa description de l'adultère. Il a fallu attendre la révolution culturelle pour que l'écriture du corps (spécifiquement féminin) acquière un statut « serein » dans la littérature française.

Dans le roman algérien, le corps a d'abord été un tabou mais il est devenu rapidement une transgression. En décalage avec le comportement social, le roman algérien écrit le féminin et son corps depuis *Nedjma* jusqu'à Kaouther Adimi¹⁹ et Sarah Haider²⁰.

Problématique

Le corps est une réalité, ce que font les auteurs de cette réalité est notre objet d'étude. Lorsqu'on représente un corps féminin inscrit dans une société donnée ou à une époque précise, on représente l'Histoire, le comportement social, l'idéologie, l'identité, la beauté et l'érotisme particuliers à cette période. Il est intrigant, concret et abstrait, saisissable et incompréhensible. Il touche et est touché, il exprime et s'exprime, il invente et est inventé. Cette complexité offre à la littérature algérienne la matière de sa fiction.

En tentant de comprendre le schéma représentatif que suit le roman algérien dans son écriture du corps, nous proposons une tentative d'interprétation du comportement du texte littéraire algérien face au corps féminin. Nous allons analyser les thématiques qui régissent son écriture afin de dessiner le chemin représentatif et symbolique que pratique le roman algérien dans sa représentation du corps. Les questions qui vont guider notre réflexion sont les suivantes :

Comment le corps féminin est-t-il représenté dans tel ou tel texte, et quelle fonction lui donne-t-on ? Quel est l'effet de lecture recherché par ces discours ? L'étude de la réception de ces représentations mènerait-elle à la découverte d'un dénominateur commun ? Pourquoi l'érotisme du texte algérien est-il anxieux ?

¹⁹ Dans *Des pierres dans ma poche* (2016).

²⁰ Dans *Virgules en tombe* (2013).

Comme le veut la tradition fictionnelle, écrire et décrire un corps revient d'abord à penser son esthétique. Dans le roman algérien, cela revient à la réfléchir dans son rapport à l'identité et à l'affirmation culturelle. L'érotisme quant à lui est particulier, hésitant entre l'Éros amoureux et « positif » et le Thanatos dans sa violence.

Cette violence érotique scripturale serait due au comportement social vis à vis de l'érotisme que le texte réfléchit et sur lequel il réfléchit. Elle permet de raconter le couple fictif dans ses pathologies « réalistes ». Elle met en lumière les obsessions sociales qui altèrent la relation du personnage féminin à son corps. A travers elle, le roman imagine les différents « dépassements » du masculin et du féminin dans la relation de la domination de la violence ou de l'amour.

Les transgressions textuelles induisent une violence narrative envers le féminin. Afin de raconter les douleurs que vit le corps, le texte « l'agresse ». Il est imaginé à travers un chaos permanent exprimant le désarroi psychologique dans lequel le personnage évolue : la naissance, la puberté, le voile, la virginité, la maternité et la mère-transmission qui reproduit le cycle de « l'abus » dans lequel le féminin et son corps sont enfermés. C'est en cela que nous pensons que l'écriture du corps féminin est féministe²¹.

En écrivant le corps le roman raconte l'Histoire. Du voile obligatoire, dans les années de la décennie noire, au dévoilement-résistance dans la guerre de Libération, le corps devient un support sur lequel les douleurs du passé s'inscrivent. Dans *Nos silences* le corps devient actant, il prend la parole afin de rompre le silence sur les traumatismes du passé. Un passé où porter le genre féminin devient une terreur. Le corps raconte alors les souffrances et les agressions qu'il a vécues afin de survivre.

Ecrire le corps c'est écrire la survie et l'existence. Les textes à travers l'écriture de l'érotisme angoissé, du cadavre maternel et de l'abject, réfléchissent à leur existence. Le corps féminin est le corps-source de vie. Violenter le féminin revient à violenter l'essence même de l'existence.

²¹Revenir à la deuxième partie pour la définition du féminisme.

La méthodologie : de la crise de la représentation à l'interdisciplinarité.

Le concept de la représentation est omniprésent dans les arts et dans les sciences humaines. Une sculpture, une peinture, un personnage de théâtre, de littérature ou de cinéma sont une représentation. L'Histoire, l'anthropologie ou la sociologie ont souvent recours à la représentation afin de comprendre, de conserver un phénomène et d'y réfléchir. Cette omniprésence a conduit les scientifiques à essayer d'appréhender les limites et le sens de ce concept.

Dans son article fondamental *Représentation : le mot, l'idée, la chose*, Carlo Ginzburg relie le concept de la représentation à « l'absence ». Il explique qu'elle invoque l'absent en utilisant un substitut²². Paul Ricœur emprunte l'idée du théoricien et explique que la représentation chez Carlo Guinzburg repose sur la bipolarité de l'absence/présence :

« à savoir, d'une part, l'évocation d'une chose absente par le truchement d'une chose substitué qui en est le représentant par défaut, d'autre part, l'exhibition d'une présence offerte aux yeux, la visibilité de la chose présente tendant à occulter l'opération de substitution qui équivaut à un véritable remplacement de l'absent. »²³

Aristote parlait déjà de la représentation comme reformulation du réel. Il a été l'un des premiers à comprendre que le texte littéraire était, dans son essence, une action représentative, une « déréalisation »²⁴ : « *L'activité mimétique [...] établit entre les deux objets, modèle et copie, une relation complexe ; elle implique à la fois*

²²« Dans les définitions anciennes (par exemple celle du Dictionnaire universel de Feurtière dans son édition de 1727), les entrées du mot « représentations » attestent deux familles de sens apparemment contradictoires : d'un côté, la représentation donne à voir une absence, ce qui suppose une distinction nette entre ce qui représente et ce qui est représenté ; de l'autre, la représentation est l'exhibition d'une présence... » Carlo Ginzburg, *Représentation : le mot, l'idée, la chose*, in : *Annales* 1991 : http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1991_num_46_6_279008 Consulté en Novembre 2016

²³Paul Ricœur, *La mémoire, L'Histoire, L'oubli*, Seuil, 2000, p.297

²⁴ « Impossible, dès lors, de s'interroger sur la catharsis sans faire appel à la notion un peu plus explicite de mimésis. Celle-ci se résume essentiellement à l'acte de représenter, mais encore faut-il ne pas se méprendre sur le sens de la représentation : il ne s'agit certes pas de la plate imitation d'un réel, si fidèle soit-elle, mais de sa (re)formulation. En un mot, la mimésis consiste à transformer l'ordre du réel en un tout autre ordre qui le déréalise pour 'rend(re) possible le retour du refoulé sous sa forme niée ' » Alain Bernard Marchand, *Mimesis et Chatharsis : de la représenataion à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht*. <https://www.erudit.org/en/journals/philoso/1988-v15-n1-philoso1786/027038ar.pdf> Consulté le 05.03.2018

ressemblance et différence, identification et transformation, d'un seul et même mouvement »²⁵.

La représentation convertit (une conversion qui exige la ressemblance, l'identification et la transformation) donc le corps féminin, cette réalité biologique, physiologique, sociologique, anthropologique, historique est physiologique, par un substitut fictif (une description, une idée, une image, une symbolique, une présence scripturale).

Toutefois la représentation est aussi réception. Ce réel déformé est lu à partir de l'expérience personnelle, sociale et culturelle du lecteur. H.R. Jauss explique que le sens de l'œuvre ne peut être concrétisé en l'absence du « lecteur ». En d'autres termes « l'effet de lecture », que renferme la représentation, n'aboutit que s'il correspond à sa référentialité²⁶. La représentation n'acquiert son sens que dans la compréhension du « message » par le lecteur :

« Une analyse de l'expérience esthétique du lecteur ou d'une collectivité de lecteurs, présente ou passé, doit considérer les deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens – *l'effet* produit par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et *la réception*, qui est déterminé par le destinataire de l'œuvre – [...] Mais le rapport au texte est toujours à la fois réceptif et actif. Le lecteur ne peut « faire parler » un texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentielle de l'œuvre, qu'autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte. Cette compréhension du lecteur inclut les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle. »²⁷

²⁵ *Aristote* (traduction et commentaires de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), *LaPoétique*, (Paris : Éd. du Seuil, 1980.), cité dans : Alain Bernard Marchand, *Mimesis et Chatharsis*, op.cit.

²⁶ «...référence présente en outre l'avantage d'impliquer l'extériorité : le référent est l'absence que la présence des signes supplée ; il présuppose une preuve extérieure ou une évidence de fait qui permet au lecteur de vérifier la justesse des mots. L'existence d'une réalité non verbale en dehors de l'univers des mots est indéniable. »Michael Riffaterre, *L'illusion Référentielle*, in : Gérard Genette, Tzvetan Todorov, *Littérature et réalité*, seuil, p.92.

²⁷ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, 1^{ère} éd. 1978, 2013, p.284.

La représentation pose le problème de l'intention et de l'interprétation. Si nous partons du postulat que la représentation est une transformation du réel par l'auteur, cette transformation doit être motivée par l'Histoire, l'idéologie, la culture et de la présence sociale de celui-ci, mais élément encore plus important, de l'intention du sens. Le texte étant une communication entre l'auteur et le lecteur, la représentation devient le « dessin / dessein » que l'auteur, à travers ses stratégies narratives, tente de passer dans l'esprit du lecteur.

« A. Yates, s'attarde sur cet effet spécial de l'art du discours qui pose le problème de la correspondance non entre le réel et l'auditeur-lecteur mais entre ce que pense l'auteur des figures et ce que voit mentalement celui qui l'écoute. Selon Bernard Lamy en effet " la parole est un tableau de nos pensées. Avant que de parler, il faut former dans notre esprit le dessein de ce tableau ". Le jeu de mots (dessein / dessin) porte en lui toute l'ambition d'un art de la parole adressée qui tend vers le déclenchement d'une peinture mentale chez l'autre. »²⁸

D'après Michel Riffaterre, l'intentionnalité est une illusion : le caractère relatif de la référentialité altère la compréhension du texte. La représentation n'est donc pas suffisante à la compréhension du sens²⁹ ; il propose une étude structurale basée sur le mot et l'esthétique « *Le texte autosuffisant : s'il y a référence externe, ce n'est pas au réel – loin de là.* »³⁰. Roland Barthes quant à lui explique que *l'effet du réel* se perd dans les considérations structurales. Les détails descriptifs qui semblent « insignifiants » aux yeux des « structuralistes » « *produisent des notations que l'analyse structurale, occupée à dégager et à systématiser les grandes articulations du récit, [...] laisse pour compte, soit que l'on rejette de l'inventaire...* »³¹.

Un nouveau champ de critique a fait son apparition³² depuis quelques années dans les laboratoires américains (puis il a immigré en Europe, notamment en

²⁸ <http://www.fabula.org/cr/286.php>

²⁹ « Tout comme l'illusion intentionnelle substitue à tort l'auteur au texte, l'illusion référentielle substitue à tort la réalité à la représentation, et a à tort tendance à substituer la représentation à l'interprétation que nous sommes censés en faire. » Michael Riffaterre, *L'illusion Référentielle...*, op.cit. p.93

³⁰ *Ibid.*, p.118

³¹ Roland Barthes, « L'effet du réel », *L'illusion Référentielle*, in : Gérard Genette, Tzvetan Todorov, *Littérature et réalité*, Seuil, p.92.

³² D'après l'article de Qu'est-ce que le poststructuralisme français ?

Allemagne), appelé le « poststructuralisme »³³. Les scientifiques américains le définissent comme un « *paradigme pluridisciplinaire sous la houlette de Michel Foucault et Jacques Derrida* »³⁴, mais Michel Foucault semblait ignorer qu'il était le promoteur d'un tel mouvement. En France le structuralisme a imposé un absolutisme de la linguistique, de la stylistique et de la sémiotique. Le poststructuralisme international, quant à lui, interroge les sciences humaines dans un regard universel, dans une intrication du langage, du pouvoir et de la subjectivité. En voilà une tentative de définition :

« [...]le poststructuralisme tournerait autour de la crise de la représentation. On y associe habituellement : a) la critique du sujet parlant souverain, b) le privilège accordé à la matérialité langagière et discursive, c) la non-clôture et l'hétérogénéité des terrains symbolique et social, d) la mise en cause des modèles postulant la transparence du monde, e) la critique d'un sens profond, d'une rationalité latente ou encore d'une réalité objective cachée derrière les signes et, enfin, f) une certaine réflexivité du travail théorique. On n'est peut-être pas loin de ce qu'on appelle structuralisme en France, mais il ne faut pas oublier les différences entre le structuralisme (des Français) et le poststructuralisme (international), comme par exemple l'orientation plus exclusivement théorique et la quasi-absence de la linguistique chez le dernier. »³⁵

Tant pour les auteurs qui fondent et qui inspirent le poststructuralisme³⁶, que pour l'interdisciplinarité, pilier de cette pensée, nous avons choisi de construire notre réflexion sur les principes de ce mouvement. Nous n'excluons pas l'étude structurale du « mot » mais nous la considérons comme une des disciplines à laquelle nous ferons

³³ « C'est dans les départements d'anglais nord-américains des années 1970 que le terme de poststructuralisme et son concept frère, celui de postmodernité, ont commencé leurs carrières. » Qu'est-ce que le poststructuralisme français ? A propos de la notion de discours d'un pays à l'autre

³⁴Johannes Angermüller, *A propos de la notion de discours d'un pays à l'autre*<https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2007-2-page-17.htm>. Consulté le 12.08.2017

³⁵Ibid.

³⁶ « ...à part Michel Foucault et Jacques Derrida, qui sont à la tête de ce mouvement, on peut compter parmi ces figures canoniques Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Roland Barthes, Louis Althusser, Julia Kristeva, puis quelques Allemands comme Martin Heidegger et Walter Benjamin, qui ont ceci en commun de partager un certain style théorique continental. »Ibid.

appel quand l'étude du texte l'exigera et non en tant qu'axe principal de notre analyse³⁷.

Nous tenterons de comprendre les différentes « écritures » et représentations du corps féminin dans le roman algérien, en prenant comme corpus d'analyse d'étude six textes, témoins de différentes périodes historiques et sociales et avec différentes « visions du monde ». Nos « interprétations » nous permettront de comprendre et de schématiser l'inscription du corps féminin dans le roman algérien.

L'interprétation est une activité motivée, qui s'appuie sur les sciences sociales (dans notre cas). Elle tente de déchiffrer les signes conscients et inconscients du texte afin d'appréhender les sens. Paul Ricoeur, en étudiant la dialectique de l'interprétation, explique que les travaux de Freud, Descartes et Nietzsche ont permis de penser « l'interprétation » comme une science qui s'appuie sur « le conscient », « l'inconscient », la composante sociale et la recherche de sens intrinsèque :

«...Une *science* médiate du sens, irréductible à la conscience immédiate du sens. Ce qu'ils ont tenté tous trois [Freud, Descartes et Nietzsche], sur des voies différentes, c'est de faire coïncider leurs méthodes « conscientes » de déchiffrement avec le travail « inconscient » du chiffrement qu'ils attribuaient à la volonté de puissance, à l'être social, au psychisme inconscient. A rusé, rusé et demi. »³⁸

Notre recherche est une tentative de compréhension du sens, que nous allons tenter de dégager à travers l'interprétation des représentations du corps féminin dans le roman algérien. Nous avons expliqué plus haut que celui-ci était étroitement lié aux contextes socio-culturels, historiques et anthropologiques dans lequel il s'inscrit. Parce que le texte algérien est, souvent, réaliste et engagé, il nous semble indispensable de faire appel aux sciences sociales afin de déchiffrer les signes et les ruses du texte.

³⁷ « Je pense que l'essentiel réside dans le fait d'avoir quelque chose à dire. La technique n'est qu'un moyen. Elle est un instrument pour faire passer quelque chose. Or, il ne faut pas que cet instrument devienne l'essentiel car l'essentiel est ce qu'on dit ». Mouloud Mammeri, interview publiée dans « *Le matin du Sahara magazine* », 1989.

³⁸ Paul Ricoeur, *De l'interprétation : essai sur Freud*, Seuil, 1965, p.42.

Nous partons du texte, en effectuant « une lecture symptomale »³⁹, et nous allons vers l'interdisciplinarité des sciences humaines pour leur emprunter les outils théoriques nécessaires à notre compréhension des représentations, des dénonciations et des interrogations que renferme l'écriture du corps féminin.

De par la forte référentialité à l'inscription sociale du corps dans notre corpus, notre analyse sera bien entendu fortement sociocritique. Non pour dégager « la vision du monde » de l'auteur, mais afin de comprendre la vision du monde que les textes font du corps féminin. Elle nous sera nécessaire aussi lors de l'interprétation de ce « reflet » dans ses dénonciations et dans ses interrogations.

Le corps féminin est avant tout une vision esthétique particulière, nous allons donc interroger « le sens esthétique » chez Emmanuel Kant et Denis Diderot. Mais l'esthétique est régit par l'appartenance anthropologique et identitaire, de ce fait l'œuvre de Malek Chebel nous sera indispensable, étant l'un des rares scientifiques à avoir étudié le corps féminin dans son acception esthétique au Maghreb.

Le corps appelle l'érotisme. De ce fait George Bataille nous sera indispensable à la compréhension de l'Éros et du Thanatos. Il nous offre une lecture philosophique, littéraire et sociale de l'érotisme. Sa théorie nous permettra d'étudier l'écriture de l'érotisme dans le roman algérien et nous permettra de comprendre sa particularité. *L'érotisme* et *La littérature et le mal* guideront notre réflexion.

Le féminin dans la société algérienne, représenté dans le roman algérien, a une présence particulière. La société étant patriarcale et patrilinéaire, les comportements et les codes sociaux sont complexes. Afin de rendre compte du comportement social nous ferons appel aux ouvrages de Malek Chebel et de Dalila Arezki. Et pour cerner la

³⁹ « ...lecture qui ne cherche pas à être une lecture entre les lignes ou ce qui pourrait être une simple lecture du soupçon, mais entend interroger les textes sur ce qu'ils doivent à ce qu'ils ne maîtrisent pas. Un texte n'est pas seulement intéressant parce qu'il organise logiquement, par les argumentations qu'il développe de façon apparemment rigoureuse, mais aussi par tout ce qui désorganise son ordre, par tout ce qui l'affaiblit. La notion de lecture symptomale ne doit donc pas être prise dans un sens essentiellement psychanalytique – les bévues de l'auteur -, mais dans une acception beaucoup plus large : les difficultés subjectives (comment dire ce que l'on a du mal à comprendre) et objectives (la complexité du contexte) à situer et à cerner une problématique explicite » Vincent Jean-Marie, *La lecture symptomale chez Althusserin Multitudes* : <http://www.multitudes.net/La-lecture-symptomale-chez/>. Consulté le 03.02.2018.

relation du féminin à sa société et les mécanismes psychologiques, anthropologiques, sociologiques qui la régissent, les théories féministes sont indispensables. Le féminisme dans son sens classique prend sa source en partie chez Simone de Beauvoir et dans sa particularité arabo-maghrébine, chez Fatima Mernissi et Gisèle Halimi.

Le texte, la sexualité et le pouvoir sont le champ d'étude de Michel Foucault. A travers son œuvre nous allons tenter de comprendre la mise en discours de la réflexion qui entoure le tabou et le pouvoir social dans l'écriture de la sexualité et son caractère transgressif. Son œuvre explique notamment la mise en place du système patriarcal et familial et son rôle dans le processus inconscient qui régit l'image de la sexualité.

Afin de comprendre les questions qui se rapportent à l'existence et à la survie, nous devons comprendre l'être et son rapport à la nature, à la société et à l'érotisme. Nombreux sont les philosophes qui ont étudié la problématique de l'existence chez l'humain mais la théorie d'Heidegger nous a semblé la plus compatible avec les questionnements posés par notre corpus. Edgar Morin, dans son étude sur l'Homme et la mort est aussi un apport important dans la compréhension des angoisses des personnages. Et enfin les textes de Francis Cousin nous seront indispensables parce qu'il étudie l'angoisse de l'existence dans sa relation avec la nature et l'union cosmique.

Le corps est un concept fortement lié à l'inconscient et à l'expérience humaine (celle du personnage). Nous allons donc emprunter à la psychanalyse ses concepts théoriques afin d'analyser les réactions, réflexions et comportements conscients et inconscients des personnages. Mais nous n'avons pas l'intention de comprendre les rouages de l'inconscient de l'auteur mais plutôt celle des personnages.

Notre recherche questionne le texte et non l'auteur. Dans un refus délibéré de ne pas prêter à l'auteur les idéologies véhiculées dans le texte, nous avons essayé de ne pas créer de ponts directs entre l'auteur et sa fiction. Néanmoins dans certains cas, convoquer l'auteur, dans un souci de précision, est indispensable ; sa biographie et sa ligne narrative pouvant orienter notre analyse. Toutefois et malgré ces exceptions ce n'est pas le sujet que nous analysons mais le texte.

Aussi avant de comprendre le sens, il nous paraît important d'étudier le mot que le texte utilise dans son écriture du corps féminin. De ce fait la stylistique nous sera nécessaire pour rendre compte du mot, du choix du mot et du champ sémantique, dans leur intentionnalité. Nous ferons ainsi appel à la narratologie pour étudier la mise en récit dans ses stratégies narratives significatives. Et pour prouver que le corps peut être un personnage-actant les travaux de Vincent Jouve et de Philippe Hamon sont un apport précieux à notre analyse.

Notre réflexion est basée sur le postulat que l'œuvre littéraire est une communication. La communication exige la réception. Les dénonciations féministes sociales ou historiques ne trouvent leur sens que dans le contrat entre le texte et son lecteur. De ce fait la théorie de la réception va guider notre recherche en s'appuyant sur l'œuvre incontournable de H.R. Jauss *Pour une esthétique de la réception*.

Par ailleurs le but de cette recherche est de comprendre la représentation du corps féminin dans le roman algérien et non dans l'œuvre de tel et tel auteur. Elle va donc s'appuyer sur un travail comparatiste. Mais la littérature comparée en tant que discipline ne figure pas en tant que référence théorique, mais plutôt comme une réflexion intrinsèque à notre recherche. En analysant les convergences et les divergences des représentations dans le corpus principal et secondaire, nous allons tenter de déterminer le schéma que suit le roman algérien dans son écriture du corps féminin.

Ainsi notre recherche sera menée selon le plan suivant :

Première partie : Le corps féminin dans sa fonction esthétique

Nous y lisons la beauté, l'esthétique et l'érotisme du corps féminin dans le roman algérien. Cette partie est constituée de trois chapitres : le premier étudie « le beau », le deuxième « l'érotisme positif » et le troisième tente de lire une sensibilité esthétique (dans l'écriture du corps féminin) spécifique au roman algérien.

Dans le premier chapitre, nous analysons les mouvances de l'esthétique dans les textes : « le beau » dans sa relation avec la liberté, avec « le nu décence » et le hammam. Nous essayerons aussi de comprendre la beauté de la maternité et les dénonciations liées à la négation de la féminité du corps maternel.

Ayant dégagé deux types d'érotisme du texte algérien, l'un positif et l'autre anxieux, nous avons choisi de les analyser séparément : le premier sera étudié dans cette partie et le deuxième dans celles qui suivent. L'érotisme positif se lit dans sa relation avec le corps amoureux, dans l'écriture des sens (toucher, ouïe, voix, odorat et goût), dans la spiritualité et dans la jouissance littéraire.

Le troisième chapitre est une étude à tendance anthropologique du blason érotique et esthétique du corps féminin littéraire. Nous y étudierons les différents codes et métaphores qui expriment « l'esthétique » du corps féminin : les yeux, la chevelure, la gazelle, le henné et l'oiseau. Nous tenterons de comprendre cette particularité et son sens idéologique.

Deuxième partie : lecture du féminisme

Elle représente à elle seule la moitié de notre recherche, en nombre de pages. Cette différence est due au fait que les représentations liées à l'enjeu féministe sont plus nombreuses dans les textes.

Cette partie comporte trois chapitres : « Le corps interdit », « Le corps agression » et « Corps, honneur et société ».

Nous lirons les représentations qui se rattachent au cycle de la vie féminine, de la naissance non-désirée au viol conjugal. Les textes montrent le cheminement de l'éducation patriarcale et ses conséquences. Les auteur.e.s n'illustrent pas le féminisme au sens de démonstration idéologique. Le féminisme se déduit du discours et des représentations du corps.

D'abord dans l'écriture du corps interdit : à travers l'écriture du voilement et de la dialectique libératrice du dévoilement, nous analyserons les processus conscients et

inconscients qui guident cette étape. Nous dégagerons le schéma psychologique par lequel le personnage passe lors de son dévoilement-libération. Le voilement de la voix qu'elle soit celle des personnages féminin ou celle de l'auteure-féminin est une des représentations du corps interdit et des silences imposés au féminin ; nous l'étudierons dans le second chapitre.

Dans le chapitre consacré au corps féminin et l'agression nous aborderons plusieurs formes d'agresseurs que les textes mettent en situation. En premier lieu, nous analysons l'agression physique (battre) perpétuée par « le souverain » (Mari et mère) nous tentons de comprendre le schéma psychique qui pousse à cette violence, tel qu'il est présenté dans les textes. Nous tenterons d'interpréter ses écritures et comprendre la responsabilité sociale que les textes dénoncent. Le deuxième point de ce chapitre réfléchit à l'écriture du crime d'honneur dans ses lois sociales et pénales. Le troisième point étudie l'écriture de l'agression sexuelle. Accusant l'éducation sociale d'être à l'origine de l'incompréhension des limites de l'être féminin. Nous traiterons aussi du rejet du féminin qui conduira au viol et la passivité du féminin (terrorisée) face au viol. Nous y aborderons aussi le viol social (la part de la société dans les crimes sexuels) et le viol involontaire de la mère. Le quatrième point évoquera l'écriture du viol conjugal, nous allons tenter de prouver que dans *L'insolation*, il est parodié, dans *Ombre sultane*, il est dénoncé.

Le dernier chapitre étudiera l'écriture du corps féminin dans sa relation avec la société et l'honneur qui le régit. Nous allons y lire l'écriture de l'obsession de la virginité, et les conséquences de son éducation traumatique sur les personnages. Nous parlerons des mythes magico-sexuels qui s'y attachent et que les textes dénoncent mettant en scène le personnage qui se venge du patriarcat en utilisant l'honneur virginal. Dans le deuxième point nous étudierons l'écriture du féminin de sa naissance problématique, à sa puberté menaçante, les textes abordent le rôle de l'éducation et de la pression sociale dans la création de cette féminité-coupable. Les personnages féminins décrivent les angoisses et la souffrance qu'a engendrées cette objectivisation du corps féminin impur-désiré-menaçant.

Les points abordés sont donc : La malédiction de la naissance féminine, la culpabilité de l'impureté et le paradoxe de l'éducation à l'érotisation.

Le troisième point abordera la perpétuation du cycle patriarcal à travers l'éducation maternelle : nous y ferons une analyse psychanalytique sur le schéma éducationnel et sur l'image de la matrone.

La Troisième partie : Survie et existence

La troisième partie est constituée de deux chapitres : « Le corps et la déchirure (les années noires) » et « Corps, Eros et existence »

Le premier chapitre est consacré à l'écriture du corps dans son rapport à la décennie noire. Nous y étudierons les douleurs, les souffrances et les silences que le texte tente de raconter. D'abord nous tentons de lire le corps dans sa relation au texte, puis la dissociation entre le corps et la psyché afin de prouver que le corps dans Nos silences (de Wahiba Khiari) et un personnage-actant indépendant de la psyché. Dans le deuxième point nous étudierons comment ce corps-actant et cette déchirure se matérialisent dans la narration. Le deuxième point est consacré au silence et à l'expression du corps. Le troisième à l'étude de l'écriture du viol du terroriste et le quatrième sera un examen du viol social dans la décennie noire (d'après Nos silences) et la responsabilité de la société dans les injustices subies par les filles-victimes du terrorisme.

Le deuxième chapitre est consacré à l'étude de l'écriture du corps féminin et sa relation avec la problématique existentielle. Nous commençons par une base théorique philosophique et littéraire qui sera le fondement de notre réflexion. Dans le deuxième point nous allons lire les angoisses existentielles dans l'écriture de la mère et de sa dualité vie/mort. Dans le troisième nous allons lier l'angoisse des menstrues avec l'angoisse de l'existence dans sa symbolique et dans son essence. Nous allons montrer dans le dernier point que l'érotisme angoissé (dans la description angoissée du sexe féminin) exprime une peur de l'existence.

Première partie :
**La représentation du corps féminin dans sa fonction
esthétique.**

Introduction : « Le beau » ou « l'érotique » ?

D'après 'Abdullah Ibn Mas'ud (*radiallahu 'anhu*), le prophète (*sallallahu 'alayhi wa sallam*) a dit : « *Allâh est Beau et Il aime la beauté.* » Rapporté par Muslim (131)

Dans l'art, la représentation du corps féminin est une thématique universelle. Sa beauté y est abandonnément exaltée. Kant disait : « *Le premier qui a appelé la femme le "beau sexe" a peut-être voulu faire une plaisanterie, mais il est tombé plus juste qu'il n'a cru le faire lui-même* ». Les grecs et les romains l'ont élevée au rang des dieux, tant, elle fascinait et inspirait les auteurs, les poètes, les sculpteurs, les peintres et les dramaturges. Les arts se sont concurrencés pour l'écrire, la dessiner et la jouer. La représenter est depuis toujours une obsession artistique convenue.

Ne nous sommes nous jamais arrêtés, face à une statue romaine, en admiration face au réalisme et à la précision du corps nu d'une déesse ? Ou devant la toile d'un Raphaël, d'un Titien, d'un Georges de la Tour ou d'un François Boucher qui, influencé par une sensibilité romantique, ne reconnaissait à la beauté du corps féminin que sa sensualité ? En littérature les auteurs de toutes langues ont puisé dans leur génie pour s'approprier le corps féminin. Rimbaud, par exemple, voulant le raconter et le faire voir à travers le sens du mot et le corps du texte, l'a « dessiné » dans son célèbre *Voyelles*⁴⁰ où le corps féminin est une énigme à déchiffrer. Jacques Rancière explique comment Robert Faurisson a lu Rimbaud :

⁴⁰ « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,
Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;
U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;
O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges ;
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! » Arthur Rimbaud (1854-1891)

« L'auteur, Robert Faurisson, y lisait le sonnet des *Voyelles*, c'est-à-dire y nommait le corps que le jeu apparemment gratuit des voyelles dessinait pour qui ne se paie pas de mots. Si le rouge du I se dit de « lèvres belles » et l'oméga du « rayon violet de ses yeux », on pouvait identifier le sens du poème au corps de celle à qui appartiennent « ses yeux ». Et cela, bien sûr, était dit dans le titre pour peu qu'on sût lire : *voyelles*, c'est-à-dire *vois-elle*. Pour *la voir*, il suffisait de mettre le A à l'envers où il figurait bien évidemment un sexe féminin ; de coucher le E pour y admirer les fières éminences de deux seins de neige ; de coucher derechef le I en dessin de lèvres belles ; de renverser le U pour lui donner l'ondulation d'une chevelure. Ainsi parvenait-on au O, suprême clairon, et à l'oméga violet de ses yeux, entendant par là l'effort glorieux d'un *Il* procurant au corps couché avec les lettres l'intense sensation de septième ciel exprimée dans le rayon violet de ses yeux [...] le beau c'est une belle femme. Un beau poème, c'est la représentation d'un beau corps de femme »⁴¹.

La littérature maghrébine et/ou algérienne raconte, aussi, le corps féminin et sa beauté, bien que beaucoup de théoriciens lui refusent le qualificatif de littérature érotique. Mais avant d'étudier le beau et l'érotique dans la littérature algérienne, il nous faut tout d'abord déterminer, expliquer et maîtriser quelques concepts et leur insertion.

Nous avons choisi de traiter « l'érotique » et « le beau » séparément. Le « beau » pouvant s'inscrire dans le texte dénué de toute charge érotique, et « l'érotique » pouvant se trouver dans le « laid », le « cruel » ou la mort, comme l'explique Georges Bataille. L'intention de cette distinction est de soutenir que le « Le beau » survit dans le roman algérien sans l'érotique. L'érotisme, quant à lui, s'inscrit comme une expression particulière qui n'est pas toujours à consonance plastique.

Bien sûr cette distinction est fragile, la frontière entre ces deux concepts est floue, d'autant plus qu'il est question de l'écriture du corps féminin dans sa fonction esthétique. Deux concepts délicats, incertains et complémentaires où l'érotisme est, souvent, une réflexion et une imagination du « beau ».

« Si Éros concernait tout d'abord trois domaines : la cosmogonie (l'anthropologie), la philosophie et l'art, dès le début, a été souligné son caractère esthétique, égalitaire et tout-

⁴¹Jacques Rancière, *La chair des mots*, Galilée, Paris, 1998, p56, 57.

puissant. Nous pourrions dire qu'il permettait de penser la force de la beauté. Ce n'est qu'après son élaboration philosophique et son rapprochement avec la figure d'Aphrodite (ou Vénus) que l'on a commencé à lier Éros avec l'amour et à introduire des dialectiques : céleste ou vulgaire, sacré ou profane, masculin ou féminin. L'art a développé cette déconstruction d'Éros en nouveaux Érotés (Érôs, Antéros, Hyméros, etc.) et lui a donné des traits anthropomorphes, des attributs et de nouvelles légendes. C'est en même temps qu'Éros est passé dans le domaine de la didactique lorsque eroticos dialogue au sujet de l'amour »⁴²

Chez Stendal, par exemple, « l'érotisme est esthétique ». Alexandra Pion dans son étude sur l'œuvre de Stendal, revient sur cette ambiguïté entre esthétique et érotisme et écrit :

« Envisagé par les héritiers du sensualisme et du libertinage comme un besoin du sixième sens physique, l'érotisme est naturaliste, un jeu sexuel ; pour les Idéologues et leurs auxiliaires, l'érotisme apparaît comme la manifestation essentielle de l'instinct génésique, l'érotisme est conjugal. Chez Stendhal, l'érotisme est esthétique au sens philosophique et artistique du terme, dans la mesure où l'érotisme et l'esthétique, en renouant avec les théories de la sensibilité, font tous deux l'expérience de l'aisthesis, sur le plan théorique mais aussi sur le plan individuel »⁴³

Malgré cet enchevêtrement, nous nous trouvons dans l'obligation d'étudier ces deux fonctions séparément, pour plus de clarté, et à des fins méthodologiques.

La littérature occidentale s'est intéressée depuis le siècle dernier à la sexualité et à l'érotisme, suivie par des théoriciens contemporains comme Michel Foucault, Gilles Deleuze et Roland Barthes. La littérature algérienne, quant à elle – et par extension maghrébine et africaine – aborde timidement ce sujet, jugé par la société conservatrice comme tabou et problématique. Nous allons donc tenter de concevoir cette écriture ambiguë du « beau » et de « l'érotique » en essayant de comprendre comment le texte algérien raconte le « beau ». Et quelle est la place de l'érotisme dans la littérature algérienne ?

42 Kacper Wiktor Nowacki, *La dynamique de l'érotisme : étude comparative des romans La marge D'André Pieyre de Mandiargues et La Pornographie de Witold Gombrowicz*, Thèse de doctorat, Université de Bergame cotutelle avec l'Université de Perpignan, 2013, 2014, p.81.

43 Alexandra Pion, *Stendhal et l'érotisme romantique*, Rennes, PUR, 2010, p. 257. Cité dans : *La dynamique de L'érotisme*, op. cit. p. 96

Chapitre 01 : « Le beau »

La beauté ou « le beau » ?

Kant est l'un des premiers à s'être intéressé au jugement esthétique. Il avance qu'il est impossible de délimiter ou d'identifier ce qu'est le « beau », le jugement esthétique étant subjectif.

« Le beau dit-il, est sans concept ; impossible de définir ce qu'est le concept ; impossible de définir ce qu'est le beau en soi, et donc de donner des règles qui en garantissent la production ; le jugement de goût est toujours singulier, il ne dit pas que les roses sont belles, mais que cette rose est belle. Et il ne justifie pas, il exprime simplement le plaisir que nous prenons à percevoir la chose belle. Ce plaisir est à la fois le ressort et le critère du jugement. Critère subjectif, donc... »⁴⁴

La beauté concerne, le corps matériel et immatériel, l'héritage socio-culturel et la subjectivité personnelle. Nous allons étudier la beauté comme expression d'une sensibilité : le « beau » est un affect du sujet face à un corps, un objet ou une situation, de la même façon la beauté du corps féminin s'inscrit dans le texte.

« Sans aucun dogmatisme, puisqu'il est la qualité toujours singulière d'un objet singulier ; pas de concept pour le définir, pas de recette pour le produire, pas de critère pour le juger. La beauté, c'est la vertu de l'objet sensible et signifiant, en qui l'être s'identifie à la valeur. Cet objet porte en lui son propre concept, mais de telle façon que ce concept se signifie dans la sensibilité. Si l'on préfère, l'objet satisfait à sa propre norme, et il montre : il montre qu'il est vraiment ce qu'il prétend être. Rien n'est beau que le vrai ; le classicisme a raison, mais à condition de comprendre la vérité non point comme fidélité de l'imitation, ou aussi bien comme la véracité d'un discours sur l'objet, mais comme la fidélité de l'objet à lui-même, lorsque tel tableau est un vrai tableau, tel monument un vrai monument, comme on dit qu'une perle est une vraie perle ou que Socrate est un vrai philosophe. »⁴⁵

⁴⁴Mikel Dufrenne, *Dictionnaire de la philosophie*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 2006, p212.

⁴⁵*Idem* p213, 214

Dans ce chapitre, nous allons tenter de déceler la sensibilité esthétique de l'écriture du corps féminin dans le roman algérien, ensuite nous étudierons son inscription et sa représentation. Nous n'avons pas pour ambition de raconter la beauté dans le texte algérien, mais de rendre compte de son expression en prenant pour exemple les textes du corpus.

Le « beau » dans le roman algérien n'est pas absolu, il trouve son sens dans l'intention symbolique et sémantique du texte. Nous allons tenter de déduire la beauté du corps féminin comme une finalité esthétique et non une simple description physique. Malek Chebel distingue entre la beauté et le beau :

« *Jamal, malaha* parfois *housn* La beauté n'est pas « le beau » : la première est une caractéristique physique de perfection telle qu'elle est définie par le type idéal courant au moment où l'on parle ; le second est une structure mentale qui vise les données de conscience et non point l'exemple.»⁴⁶.

La beauté correspond aux caractéristiques physiques, elle est concrète obéissant à des contrats sociaux. Le beau est une conscience de la beauté, il obéit à un processus mental et psychique qui détermine l'image de soi. Dans le texte algérien il est souvent question de « beau ».

⁴⁶ Malek Chebel, *Encyclopédie de l'Amour en Islam tome I*, Petite Bibliothèque Payot et Rivages, 1^{ère} éd.1995, 2003, p.132.

1. Le « beau » dans la liberté.

La représentation de la beauté dans le roman algérien dépend de la relation qu'ont les personnages avec leurs corps. Elle dépend de leur état psychique et de leur environnement social. Les textes racontent la représentation que les personnages ont de leur corps dans telle et telle situation narrative. Le roman algérien réfléchit à la beauté et à l'influence du regard que nous portons sur notre beauté.

Dans *Ombre Sultane* d'Assia Djebar, c'est la liberté et la lutte pour l'obtenir qui est beauté : Isma, la narratrice, amoureuse et heureuse, en paix avec son corps et sa féminité, décrit sa beauté en communion avec la nature. Elle raconte son corps : un corps dansant, déambulant dans les rues « *jambes nues et genoux à demi découverts, le buste serré, je me sais mince, jaillissante hors la ceinture de cuir, le pas hâtif, la nuque gracile [...] ah ce soleil, ces promenades, mon corps qui navigue...* » O.S.p.21. Son corps est un plaisir qu'elle vit et habille avec soin et délicatesse.

Hajila, quant à elle, a une relation anxieuse et problématique avec son corps. Elle souffre et sa souffrance se manifeste dans la relation conflictuelle qu'elle a avec son visage et son corps.

« ...ton visage serait-il celui d'une autre ? Tu asperges d'eau froide ton front brûlant [...] tes bras sont nus. Tu t'aperçois que tu as froid. Tes yeux sont inondés de larmes [...] Tes larmes reprennent, s'égouttent sur l'évier, sur le sol étincelant. Tu te penches ("ramasser mon visage en miettes, vomir mon âme !..." » O.S. p.15,16.

Ce refus du corps persiste jusqu'au moment où elle se libère. Elle sort sans autorisation et sans voile : cela va marquer un bouleversement dans la relation qu'elle a avec son corps. Il y a une réelle réconciliation entre le personnage et son corps ; elle le dévisage dans la glace, nue, elle l'accepte et l'aime. La beauté dans *Ombre sultane* réside dans le regard que porte le personnage sur le corps libéré.

« Déshabillée, tu plonges dans la baignoire fumante. Tu contemples ton corps dans la glace [...] tu le ressuscites dans l'eau du miroir pour qu'ils fassent cortège à la femme vraiment nue, à Hajila nouvelle qui froidement te dévisage » O.S. p.56, 57.

Nous remarquons la beauté d'Isma dans sa liberté, et celle de Hajila dans « sa libération ». D'abord le texte confronte deux écritures opposées du corps : Isma, belle, libre, déambulant dans les rues, et Hajila, cloîtrée dans une maison, habitée par ses angoisses. À aucun moment de la narration la narratrice n'a parlé de la beauté de Hajila ; rapportée par le texte à travers des descriptions objectives dénuées de toute forme d'érotisme ou de beauté, jusqu'aux dernières pages. Hajila ayant acquis sa libération, la narratrice avoue alors, qu'il est question de beauté pour la première fois, elle écrit :

« Je perçois enfin ta grâce de femme ; ton secret, (et je me rappelle que, dans mon dialecte arabe, au-dessus de la beauté qu'on peut célébrer chez une femme, c'est « le secret » qu'on loue, la trace insaisissable qu'il laisse paraître sur une face.) » O.S. p.219.

Dans le dialecte algérien la beauté est divisée essentiellement en deux grands volets : la beauté appelé « fade » et « el serr ». La femme peut être belle sans avoir du charme, sans avoir du « serr ». « el sirr » est un mot arabe qu'on peut traduire par « secret » : il se dit d'une femme présentant une beauté que les traits de son visage n'expliquent pas, ou ne justifient pas ; son canon de beauté ne justifie pas le plaisir que nous avons à apprécier sa beauté. Donc l'origine de sa beauté est secrète. Traditionnellement le charme appelé « el serr » est plus prisé que la beauté. Cette beauté secrète n'a été attribuée à Hajila qu'après avoir libéré son corps de ce qu'elle considérait, sans se l'avouer, être une prison. Le secret de la beauté dans ce texte est la liberté.

Bien que l'écriture boujedrienne soit complexe et tourmentée, la dualité du beau / libre est aisément lisible dans le personnage de Samia dans *L'Insolation*. Samia est la fille de bonne famille qui désire se défaire de l'emprise du clan, elle est la rebelle qui se libère. Le narrateur, étant son enseignant, lui inculque les pensées libératrices des philosophes.

«... Ils jouaient aux mâles avec tes cheveux noirs et souples qui écorchaient les commissures de tes lèvres et que tu démêlais difficilement et patiemment tout en buvant mes paroles alors qu'agacé par tant de coquetterie et par tant d'éclat dans tes yeux extraordinairement verts, je continuais avec beaucoup de peine à faire mon cours. Et toi

avec tes cheveux de jais que tu continuais à triturer avec tes yeux noircis de khôl »L.I.
p.15

Quand Mehdi raconte Samia, le vocabulaire s'adoucit, il parle d'amour⁴⁷, de beauté et d'admiration, il est question de « beaux yeux verts », de « chevelure de jais », d'un homme en admiration face à la beauté et à la féminité. Il faut savoir qu'avec sa mère, elle est le seul personnage qui renferme une « satisfaction esthétique », qui bénéficie de descriptions élogieuses, et d'une reconnaissance de sa beauté. Celle-ci trouve son sens dans sa rébellion, dans son désir de liberté et de transgression de l'interdit qui pèse sur son corps. « Le beau » de Samia est une admiration du désir de la liberté, et de l'intellectuel⁴⁸ qui la symbolise.

« Je t'enseignais dans une langue qui n'était ni la mienne ni la tienne des philosophes farfelus [...] tu avais répondu qu'entre la prison du jour et la prison de la nuit, tu en avais assez de te voir convoyée par une grosse femme voilée... »p.14 L.I.

Ailane (le personnage principal de *La chambre de la vierge impure* d'Amin Zaoui) quant à lui est en admiration presque mystique face à « la tante Rokia la fugueuse » qui a abandonné son mari et son village à la recherche d'amour et de liberté. « Elle était unique, cette tante, courageuse et aventurière. »C.V.I. p.14, Rokia, la femme rebelle qui a transgressé une des plus importantes règles sociales et juridiques.

La représentation de la liberté dans *La Chambre de la vierge impure* épouse des formes plus indirectes, entre autre, celle de la métaphore de l'« Oiseau », qu'on retrouve plusieurs fois dans le texte. D'abord Ailane qui, délirant, imagine son corps métamorphosé : il lui greffe des ailes, symboles de liberté et d'insoumission. Il a symboliquement repoussé les limites du corps pour lui offrir la liberté suprême. Puis, Rokia « la fugueuse », qui, pour rendre compte de sa beauté et de sa « magie », il l'imagine sur le dos d'un cheval particulier : « *Prophétesse ! Allah le plus grand avait mis ma tante Rokia, la rebelle, l'indocile, sur le dos d'une monture blanche ailée*

⁴⁷ Il sera question de la beauté du corps amoureux dans le prochain point.

⁴⁸ Cette relation intellectuelle libératrice, s'effectue dans une autre langue que la langue maternelle, qui devient moteur et protagoniste, une langue qui véhicule en elle la rébellion et la libération.

ressemblant à celle du prophète Mohammed, que le salut soit sur son âme. »C.V.I.p.15.

Rokia possède le désir de la liberté et le courage de la transgression, vertus rares chez les femmes algériennes conditionnées à l'obéissance et à la soumission. Ailane, dans un délire allégorique, l'imagine avec des ailes d'oiseau. Il a transcendé le corps en lui conférant des pouvoirs qui lui sont étrangers. Ensuite il précise que Rokia était partie sur le dos d'un cheval ailé : le cheval est symbole de courses et de voyage, le pouvoir des ailes lui offre un statut mythique. En oiseau et sur le dos d'un cheval mythique, elle devient « prophétesse ». Ailane à travers ce passage témoigne de l'admiration pour la beauté qu'il décèle dans l'image de la femme libre.

Dans *La chambre de la vierge impure*, le huitième chapitre est intitulé « Les femmes-colombes ». Ailane y raconte que les colombes sont des femmes qui se métamorphosent la nuit et s'offrent à son père. « Et que ces colombes n'étaient en vérité que des femmes berbères métamorphosées en oiseaux [...] La nuit, chaque nuit, une colombe se libérait de ses plumes pour reprendre son corps de femme et l'offrir à mon père. » p.101 C.V.I. Il parle aussi de Laya, la femme désirée : « ...j'ai envie de voir Laya, de serrer son petit corps d'oiseau dans mes bras » P.169 C.V.I. L'oiseau, dans ce texte est une allégorie du féminin-libre. Libre de son corps, de ses choix et de sa sexualité.

Dans *Nos silences*, l'expression de la beauté féminine est en retrait. Il s'agit essentiellement d'un texte de douleur et de souffrance. L'une des rares fois où il aborde le corps féminin comme représentation esthétique, c'est à propos de la sœur de la narratrice du récit enchâssé, enlevée par les terroristes : elle s'est échappée du camp courant vers une mort certaine. La mort dans ce contexte est la seule forme de liberté : refus d'être emprisonnée et violée, désir de choisir sa mort. Le corps mort est décrit comme souriant et beau parce que la jeune fille a vaincu et qu'elle s'est libérée.

« Je l'ai lavée et enterrée de mes propres mains. Elle était belle même éteinte, elle semblait sourire comme soulagée, victorieuse. » P.99 N.S. « Je l'imagine courir telle une gazelle sachant que son prédateur ne la raterait pas. Elle n'avait sûrement plus peur,

elle a dû comprendre que la peur ne la soulagerait pas, ne la guérirait pas, ne la consolait pas, ne la sauverait pas. » p.100 N.S.

Cette jeune fille enlevée a fui les nuits de viol, l'emprisonnement et une mort lente et douloureuse. Elle a compris que provoquer sa mort était la seule liberté possible. Elle était belle parce qu'elle était enfin libre. Dans cette course vers la mort libératrice, elle est comparée à « une gazelle », symbole de beauté, de légèreté et de grâce.

2. Le beau dans l'écriture du « NU ».

Nous nous intéressons au « nu », non-comme un corps féminin suscitant un effet de lecture esthétique mais comme l'esthétique d'écrire le nu, l'écriture du « nu » en tant que démarche. Le « nu » dont il est question n'est pas érotique, l'intention de son inscription n'est pas de susciter une stimulation érotique. Mais une écriture du « nu » comme beauté naturelle et pure. Se joint à cette idée, la beauté d'écrire le nu comme une affirmation de la liberté du corps, une rencontre avec soi à travers le corps et la relation intime qu'il entretient avec le regard de l'autre.

2.1. Le « nu » est décence.

France Marcel, dans une étude sur le féminin et le nu dans les arts, étudie les travaux de Diderot dans ses *Salons*⁴⁹. Il explique que dans la philosophie de Diderot « le nu » se distingue du « costume » :

« Diderot paradoxalement – mais Diderot fut le philosophe des paradoxes – prône la nudité et rejette le costume, qui aurait pu cristalliser le progrès de la société. Son rapport au vêtement est à la fois éthique et esthétique. [...] Éthique, car le costume cache en réalité une critique du paraître, de la corruption, du mauvais luxe, tandis que l'exaltation de la nudité esquisse un retour à la nature, à la vertu et à la morale antiques, et peut, à bon endroit, être l'une des expressions privilégiées du corps naturelle et libre. »⁵⁰

Diderot rejette le costume qui est, selon lui, indécence et manquement à l'éthique et à l'esthétique. Il avance que la nudité dans l'art est décence parce qu'elle est nature et liberté, le « costume » est indécence parce qu'il a une « *proximité troublante, et dont les prestiges abusent l'œil d'un témoin toujours supposé de cette scène du dévoilement et de l'impossible retour vers une nature première et inaltéré* » : c'est en cela que la nudité n'est pas érotisme. Il n'y a ni suggestion ni interdit dans le nu, l'œil n'est témoin d'aucun dévoilement potentiel qui attise l'imaginaire propre à l'érotisme.

⁴⁹ A partir de 1759, Diderot a été chargé par Grimm, le directeur de la *Correspondance littéraire*, de rédiger les comptes rendus des expositions de peinture, de gravure et de sculpture que l'Académie royale organisait tous les deux ans au Salon carré du Louvre. Ces comptes rendus, qui constituent, en 1765 et 1767 notamment, de gros volumes, ont été appelés *Salons*, du nom du lieu des expositions.

⁵⁰ France Marcel, *La « femme qu'on voit » et « La femme qui se montre » ; Diderot et le nu dans Les « Salons »*, in : Philippe Baron, Dennis Wood, *Wendu Perkins, Femmes et Littérature*, Presse Universitaire Franc-Comtoises, 2003, p82.

« L'habit de la nature est la peau », il n'y a en elle qu'une la beauté décente et une recherche de la « nature première ».

Il n'y a de beau que dans notre nature première, et il n'y a aucune indécence dans la nature, c'est le costume qui est « corruption ». *La chambre de la vierge impure* pose dès le titre la problématique de l'impureté, concept social, psychologique et religieux. Ce texte écrit la pureté du corps de Sultana nue après un acte amoureux, dans son innocence sans artifices ; elle ne se montre pas, on la voit, « *Une femme nue n'est point indécente. C'est une femme troussée qui l'est [...] c'est la différence d'une femme qu'on voit et d'une femme qui se montre* »⁵¹, Sultana ne se montre pas, le lecteur la voit, elle n'est pas provocante, elle est dans sa chair naturelle.

« Quand on a eu fini de faire l'amour, allongée sur un faux tapis persan imprimé de deux magnifiques paons, liesse de couleur, Sultana, encore nue, m'a lancé un regard perplexe et malin [...] sa voix douce et délectable me paraissaient appartenir à une race d'oiseau en voie de disparition. Une race qui n'existait qu'au paradis ou dans l'imaginaire fou de Ziryab (789-857) [...] J'aime ses petits pieds. Elle aime la blancheur de mes mains. Avec précision – je ne sais d'ailleurs pas pourquoi – j'ai détaillé la chaîne en argent que Sultana porte autour de son cou de gazelle, nu et élancé. J'ai tendu la main et pris entre mes doigts frémissants la petite figurine pendue entre ses seins majestueusement dressés. Sédition. » P 12-13 C.V.I.

Cette scène est la dernière que va voir Ailane avant de partir au maquis : une image qui va l'accompagner tout au long du texte, une image réconfortante et rassurante comme un rappel de la beauté originelle. Cette nudité est reçue par Ailane comme une affirmation de soi et de sa beauté, une raison d'aimer, puisqu'il avoue être tombé amoureux d'elle dès qu'il l'a vue « nue » « *J'étais amoureux de Sultana. Depuis que je l'ai vue nue, deux ans auparavant, je n'avais cessé de dessiner et redessiner son corps.* » p.24.C.V.I. Le « nu » de Sultana n'est pas exhibition, elle ne se montre pas, elle est dans le naturel. Elle est décrite après une relation amoureuse, un personnage en harmonie avec son corps et avec le regard de l'autre, car elle se savait regardée. Le naturel de sa posture rend compte de l'importance de l'écriture du « nu » : le corps

⁵¹ Salon de 1767, t, IV, p. 691.

beau, amoureux, et libre de toute entrave sociale ou complexe psychique, le corps dans une féminité assumée.

2.2.Le « nu » et la découverte de soi.

Dans *Ombre sultane* le « nu » est relatif : Nous considérons le « dévoilement⁵² » de Hajila comme une forme de « nudité ». Elle va sortir sans haïk et sans autorisation maritale, et cette désobéissance constitue une transgression majeure dans le code social algérien. Le dévoilement de Hajila est une mise à « nu » qu'elle avoue et énonce. « *J'aimerais enlever le voile dans une ruelle, quand personne ne passait, ensuite marcher nue !* » O.S.p.130. Dans son sens contextuel « sortir nu » se comprend par « sortir sans voile ». Mais nous ne pouvons pas ignorer ce choix de vocabulaire. Dans le sens narratif de ce passage, le dévoilement est une nudité. Pour Diderot, le nu est ce qui est sans costumes ; pour Hajila, femme traditionnelle n'ayant jamais exposé son corps en dehors du haïk, le nu est de sortir sans haïk. Son dévoilement est une recherche de soi, une rencontre avec cette identité première qui est son corps.

Ombre sultane écrit plusieurs nus, mais celui-là en particulier, dans son acceptation relative, expose le mieux la nudité comme une recherche de la liberté⁵³. Cette théorie se confirme par la suite de la narration : Hajila de retour de son escapade interdite, contemple sa nudité dans un miroir, dans une forme de réconciliation avec soi et avec son identité. Elle n'a pu découvrir/rencontrer la nudité de son corps qu'à travers ce dévoilement.

« Déshabillée, tu plonges dans la baignoire fumante. Tu contemples ton corps dans la glace, l'esprit inondé des images de dehors, du jardin-comme-à-la-télévision. Les autres continuent à défiler là-bas ; tu le ressuscites dans l'eau du miroir pour qu'ils fassent cortège à la femme vraiment nue, à Hajila nouvelle qui froidement te dévisage » O.S. p. 56,57.

⁵² Dans la deuxième partie de notre recherche nous étudierons la thématique du « dévoilement » dans *Ombre sultane*

⁵³ Nous y reviendrons dans la partie ultérieure

Ahmed Kharraz, dans une étude sur l'écriture du corps dans le récit arabe, fait une analyse du texte d'Amal Moukhtar à propos de l'écriture de la nudité et du miroir comme une recherche du « Moi » à travers l'autre. Il affirme que :

« En se dévoilant devant son miroir la narratrice révèle sa nudité comme un signe de liberté et mène à une révolution contre les tabous. Se déshabiller signifie pour elle la liberté du corps et de l'esprit. Mettre son corps à nu, c'est aussi découvrir son âme et sa culture. Le verbe *découvrir* suggère cette recherche permanente de soi. C'est dans l'action de découverte que l'auteur assume son choix de défier les lois de la civilisation qui exige l'habillage du corps : c'est un premier pas vers l'émancipation.

« Oh ! J'ai oublié de respecter la loi de l'Homme, j'ai oublié de couvrir mon corps miné
J'hésitais, mais ce n'est pas important, qu'elle aille en enfer sa loi !

Nue !

La nudité est une liberté » »⁵⁴

A l'instar de la narratrice du roman d'Amal Moukhtar, Hajila se découvre et se contemple face à un miroir. La beauté passe par la découverte de soi. La nudité devant un miroir est un renvoi de sa propre image ; on devient le regard que nous portons sur nous-même. Cette scène témoigne de la recherche de soi dans son propre reflet, une recherche de soi en soi, une acceptation du corps, une réconciliation, une libération ; on sort du regard de l'autre pour se considérer à travers le regard de soi. La nudité devient une recherche de la pureté et de la vérité, une beauté de l'idée de soi. Eric Benoit affirme que l'image qui se trouve de l'autre côté du miroir « *équivalait à la transfiguration mystique d'un être en l'idée de lui-même au monde de la beauté pure* »⁵⁵.

Le texte d'Assia Djebar est en soi une mise à nu, une invitation à la liberté, à l'amour de soi et de l'autre. Dans son texte le « nu » se lit dans tous les passages, il est célébré dans son sens le plus abstrait : dans un passage où Isma raconte son corps en compagnie de « l'aimé », elle s'attarde sur la fenêtre qui fait face à leur couche remarquant qu'elle était sans rideaux, les vitres transparentes invitant l'extérieur dans la chambre et apportant une forme de liberté à l'acte amoureux: « *Peu importera la*

⁵⁴ Ahmed Kharraz, *Le corps dans le récit intime arabe*, Orizons, coll. Universités, Paris, 2013, p. 199.

⁵⁵ Éric Benoit, *Les « Poésies » de Mallarmé*, coll. « Du mot à l'œuvre », Ellipses, Paris, 1998, p.86.

réponse. Les fenêtres qui ensuite ont fait face à notre lit sont restées nues. [...] Traversant la vitre nue, la lumière nous inonde de nappes inépuisables ...»P.38.O.S.

La fenêtre est un objet et « la nudité » caractérise l'humain. Donner un caractère humain à un objet est une forme d'actantiation⁵⁶. La fenêtre représente la transparence et l'ouverture sur le monde. Elle offre à l'acte amoureux un espace ouvert qui apporte à la beauté la pureté de l'union elle-même. Un corps nu en train d'aimer un homme nu face à une fenêtre dans un « *piétinement du désir nu* »^{0.S.p.39}.

Nous avons exclu volontairement la nudité dans l'espace du hammam, et la nudité de Nedjma⁵⁷ : Le « nu » au hammam a été écarté car c'est un espace exclusivement féminin d'une part, et d'autre part il comporte une charge traditionnelle importante dans laquelle la nudité est tolérée, alors que dans cette partie nous étudions la nudité comme transgression sociale, rupture et acte de libération. Nous étudierons « Le hammam » et sa représentation dans le roman algérien, dans les prochains chapitres. Quant à *Nedjma*, si Nedjma apparaît « nue » dans une scène où elle prend son bain, elle n'est pas consciente de sa nudité puisque le narrateur l'espionne : elle n'est pas consciente du regard de l'autre sur sa nudité, et la transgression du voyeurisme apporte un caractère érotique de la scène.

⁵⁶ Le rendre actant

⁵⁷ Nedjma, personnage de *Nedjma*

3. La beauté du corps-mère⁵⁸ et de la maternité :

Une thèse ne suffirait pas à épuiser la thématique du corps féminin dans sa relation avec la maternité. Ce sujet aborde l'origine même de l'existence de l'être. Écrire la mère revient à écrire sur une des expériences les plus intimes. Mais bien qu'étudier l'inscription de cette mère dans le texte ne soit pas chose simple, nous allons tenter de comprendre comment le corps d'une mère s'écrit dans le roman algérien.

Nous constatons que l'écriture du corps-mère diffère selon que l'auteur soit masculin ou féminin. Les auteurs masculins trouvent des difficultés quant à la considération du corps-mère en dehors de sa fonction maternelle, génératrice : ils en reviennent souvent à le raconter dans cette seule fonction. Exception faite de Rachid Boudjedra où la mère est une thématique centrale. Il l'écrit et la pense sous plusieurs aspects, à travers une écriture souvent tourmentée et fantasmagorique qui ne correspond pas à la fonction maternelle habituelle. Les auteures féminines, quant à elles, réfléchissent le corps-mère dans ses deux identités : en tant que corps féminin et dans sa fonction maternelle.

3.1. La représentation du corps maternel chez les auteurs masculins : le corps asexué

Parler de la mère nous renvoie systématiquement vers Freud qui explique cette place de choix qu'a la mère dans l'imaginaire et donc dans la littérature. Il rompt la dichotomie entre la représentation corps-mère et corps-désir.

La mère « [...] ne se contente pas de nourrir, elle soigne l'enfant et éveille ainsi en lui maintes autres sensations physiques agréables ou désagréables. Grâce aux soins qu'elle lui prodigue, elle devient sa première séductrice. Par ces deux sortes de relations, la mère acquiert une importance unique, incomparable, inaltérable et permanente et devient pour

⁵⁸ Nous choisissons cette nomination de « corps-mère » pour dissocier le corps féminin de sa fonction maternelle

les deux sexes l'objet du premier et du plus puissant des amours, prototype de toutes les relations amoureuses ultérieures »⁵⁹

Freud avance que la mère est, pour le garçon, et sera toujours « le premier objet d'amour ». Avec le temps cet objet se métamorphosera, mais il trouvera son origine dans l'image de la mère. Il explique aussi que, dans certains cas, la rupture avec la mère en tant qu'objet d'amour s'opère imparfaitement, et parfois jamais. Bien que n'ayant pas l'intention de psychanalyser les auteurs, nous tenterons de trouver une explication à ce culte de la mère-idéalisation-omniprésence, d'abord dans le roman algérien *masculin*, puis dans le roman algérien *féminin*.

3.1.1. La mère plurielle dans *Nedjma* : l'héroïne imparfaite.

Dans *Nedjma*, les mères ont une identité incertaine. Dans ce texte la mère est celle qui abandonne, celle qui aime, la soumise, la veuve, elle est aussi l'antithèse de la belle institutrice française. La mère dans ce texte est plurielle, son image y est fragmentée ; la relation qui la lie à ses enfants est complexe, vacillant entre l'admiration, l'amour, la honte et la colère. Mais sa présence est constante : chacun des quatre personnages raconte une mère, réelle ou fantasmée.

L'image la mère de Mustapha est la plus stable. Elle se nomme « Ouarda » prénom qu'il traduit par « Rose », comme pour insister sur sa beauté, expliquant qu'«elle » avait inspiré des chansons. Il est le seul des cinq personnages qui raconte la beauté de sa mère, Une beauté que nous pouvons comprendre à travers les rêves de jeunesse et de liberté qu'il lui attribue, dans l'émotion que suscite sa fierté, dans le respect qu'il a pour sa force. Mais cette représentation n'est pas parfaite : en la comparant à la belle institutrice française, il la trouve moins élégante, moins moderne et moins libérée.

Mustafa dans sa valse-hésitation se perd. D'un côté il est à la limite de la dénonciation de la soumission de la mère au patriarcat, déçu par ses ambitions qui se limitent à une sortie avec son mari. Et d'un autre côté, il raconte sa force lorsqu'elle a

⁵⁹ Freud, *Abrégé de la psychanalyse*, P.U.F., 1938, P.59. Cité dans Geneviève Dermenjien, Jaques Guilhaumou, Martine Lapied, *La puissance maternelle en Méditerranée*, Actes Sud/MMSH/barzakh, 2008, p.106.

posé la condition d'une robe de velours rouge pour le mettre au monde. La robe en tant qu'élément isolé n'est pas extraordinaire, mais dans ce contexte elle représente l'envie satisfaite, la demande exigée, exhaussée, et ce malgré le refus du père.

« ...l'accouchée refusait de reprendre le travail si elle ne recevait pas une robe de velours pour fêter le septième jour de ma naissance ; la glace de l'armoire a été brisée, l'os de ma mère a été fêlé, le tibia (je suis premier en sciences naturelles), et ma mère a eu sa robe de velours rouge »N. p.225

« ...J'étais si ému que je voyais ma mère pousser des glapissements de triomphe en imagination ; elle s'appelle Ouarda, Rose, y a une chanson sur elle, une drôle de chanson où elle devient jeune et dévergondée. Ce n'est pourtant pas le cas ; sa vie, c'est de rêver qu'elle sort avec mon père, rien qu'en écoutant s'éloigner sa canne; même quand elle pleure, elle a des yeux malins, et elle travaille. Mère dort par terre avec les deux filles [...] Mlle Dubac est venue avec moi jusqu'à Sétif. Ma mère a conjuré le mauvais sort en nous jetant un seau d'eau dans les talons; l'institutrice avait ses bas mouillés. Mon père sentait l'eau de Cologne. Je suis parti en maudissant la famille et j'ai réussi!»N. P.226, 227.

Armée du pouvoir de donner la vie, elle s'affirme, et passe du statut de victime à celui d'héroïne, car cette robe rouge (ornement et objet de beauté) a été payée par son propre corps, l'os de sa jambe ayant été fêlé par l'agression du mari. Devenue héroïne, elle ne semble pas porter un intérêt particulier au corps blessé, puisqu'il a gagné la bataille et a été embelli par la robe en velours. Le narrateur éprouve une certaine fierté car sa naissance a provoqué la naissance de la mère rebelle. Il a été une arme contre le père, afin de réaliser un désir de beauté. Il y a une forme de mythification de la puissance du corps maternel.

Lakhdar, quant à lui, est tiraillé entre l'amour inconditionnel, instinctif, de Zohra et la honte occasionnée par l'image sociale imparfaite qu'il en a : laideur, analphabétisme, et comportement qu'il juge peu civilisé. La mère chez Lakhdar est problématique. Il raconte la colère et l'admiration qu'il éprouve face à la mère imparfaite.

« Lakhdar pend à son doigt durant les besognes de l'été, et, l'hiver, ça le navre d'être l'inséparable d'une mère si laide, aux pieds mouillés ; l'héroïne analphabète et

le savoureux têtard sont mère et fils et amants, au sens barbare et platonique [...] Quand les laboureurs se sont effacés le long des arbres, Zohra dénoue sa robe en de magnifiques globes de savon ; dans son coffre de mariée, la mère agite de charmants objets ; pot plein de girofles mortes, collier de verre massif jaune et bleu ; l'encensoir sert à noyer la poudre du Soudan, pour les sourcils. »N. p.208, 209

La mère dans *Nedjma* est incontestablement héroïne : elle est imparfaite, fragmentée, problématique, absente, indifférente, indéfinie, incertaine, recherchée, aimée, haïe, mais elle est au cœur du roman. Une recherche de la mère beauté, de la mère parfaite, probablement une reconstitution d'une identité fragmentée.

Hassan Boussaha avance dans son article que Nedjma est avant tout la terre-mère :

« Nedjma incarne les aspects existentiels de la femme qui font penser au destin du pays. « Nedjma » enracinée dans la terre des ancêtres et confondue avec les ruines romaines, avec les villes (Cirta, Hippone, Bône); assimilée à l'arbre (le figuier) qui nourrit et protège par son ombre comme la mère nourricière et protectrice. (Kateb, 1956 :188) »⁶⁰

Il est vrai que « La fécondité des femmes est souvent confondue avec celle de la terre : ce sont les deux sources de la vie. »⁶¹

La beauté de la mère réside avant tout dans son image universelle de protectrice, image que nous retrouvons dans *Nedjma* : la mère est protection par son seul nom qu'invoquent les prisonniers dans une chanson populaire. Elle devient symbole de sécurité « *Mère le mur est haut !* » N.p.47. Se plaignant de la prison à la mère absente, sans pouvoir. Ils invoquent sa protection, son amour et la sécurité que procure son nom. Nous comprenons, dès lors, la place importante que tient la mère dans l'imaginaire de l'Homme, dans la littérature et dans la société. Elle est aussi le repère que les personnages invoquent péjorativement ou avantageusement « *Mère, je me déshumanise* »N.91.

Dans ce texte, la mère est avant tout une évidence. Comprenons le concept « évidence » dans son acception philosophique et psychologique. Tayeb affirme :

⁶⁰ Hassan Boussaha, *La représentation de la femme à travers l'œuvre romanesque de Kateb Yacine*, Synergie, 2010 : <https://gerflint.fr/Base/Algerie9/boussaha.pdf> Consulté en Septembre. 2016.

⁶¹ Yvonne Knibiehler in : Geneviève Dermenjien, Jaques Guilhaumou, Martine Lapied, *La puissance maternelle en Méditerranée*, op.cit., p.12

« *Un gendarme est un gendarme, mais une mère est une mère.* » N.p.25. Les deux expressions sont antinomiques. « Un gendarme est un gendarme », dans le contexte de la guerre que raconte le récit, le gendarme représente la violence, la peur, la prison et l'injustice. La mère quant à elle, et de toute évidence, représente l'amour, la sécurité et la protection parce qu' « une mère est une mère ». Yvonne Knibiehler dans la préface du séminaire qui a traité de *La puissance maternelle en Méditerranée* affirme, d'ailleurs, que les anthropologues sont d'accord sur « l'évidence »⁶² de l'image mère: « ... en raison du fait que tous les êtres humains sortent des entrailles féminines, que la maternité est de l'ordre de l'évidence la paternité de l'ordre du doute. »⁶³

3.1.2. La mère indigne.

Dans le roman masculin algérien, en particulier, le mythe de la mère est omniprésent, en raison de la relation fusionnelle qu'entretient la maghrébine avec « son fils ». Dans la société algérienne, le fils représente l'honneur de la famille et a le pouvoir de perpétuer le nom familial. La mère espère que la descendance masculine va lui assurer l'honneur et le respect au sein de la famille. D'ailleurs le seul amour avoué au Maghreb, qui ne soit ni tabou, ni indécent, est celui de la mère. Nous retrouvons cette adulation de la mère dans le roman algérien.

Cependant *Lachambre de la vierge impure* fait exception, la présence maternelle ne correspond pas au mythe de la mère dans la littérature maghrébine : la mère d'Ailante est décrite comme dure, ayant peu d'amour pour son fils et la mère de Sultana l'a abandonnée à la recherche de sa liberté. La mère adoptive de Sultana (qui est la mère d'Ailane) va même l'encourager à se prostituer. Toutefois, nous pouvons lire l'hommage au corps féminin fécond dans le passage suivant « *Le voyage est une femme plurielle qui sème en nous l'arbre de la lumière et du dire* » p.120 C.V.I. La femme sème, répand, elle est féconde et son corps a le pouvoir de faire naître l'arbre de la lumière et du dire. Le corps féminin, symbole de la fécondité de la terre, produit lumière et savoir ; métaphores reliant la beauté à la fécondité. Le voyage, comme le

⁶² Il n'est pas question d'un jugement de valeur sur rôle de la mère, sa présence ou son absence, mais de la maternité en tant qu'image mentale.

⁶³Ibid... p.11

corps féminin, sement ces vertus du surgissement de l'être au monde et à la connaissance.

Étudier la beauté du corps de la mère dans *La chambre de la vierge impure* est complexe parce que la figure maternelle y est confuse. Bien que la mère d'Ailane y soit peu louée, nous retrouvons cette idéalisation (presque œdipienne) en Chehla, la belle-mère bougiotte. Il raconte sa beauté dans plusieurs passages, mais nous hésitons à étudier sa représentation esthétique en tant que beauté du corps maternel, parce qu'elle représente avant-tout le trophée du père. Son corps n'est pas proprement maternel, puisqu'elle n'a pas réussi à avoir d'enfant. Il ne porte pas les traces de la maternité. La seule fois où Ailane lui accorde un rôle presque maternel est lors de leur première rencontre, quand il ressent une forme de protection de sa part « *Elle voulait mettre ses belles mains en avant comme pour me protéger d'un malheur* » C.V.I. p.116. Une protection que la mère originelle ne lui avait jamais accordée. Ensuite Rokia, la mère de Sultana : Ailane reconnaît et loue sa beauté, mais ce n'est pas la beauté de la mère qu'il écrit, puisque elle a abandonné ce rôle et est devenue la rebelle qui tient un « bordel » à Istantoul. Dès lors Rokia passe de l'image de la mère à celle de la prostituée.

3.1.3.L'image du féminin : la mère ou la prostitué.

Denise Brahimi dans une analyse⁶⁴ du personnage de Yamna dans *La prière de l'absent*⁶⁵, revient sur les représentations qui déterminent l'image du féminin dans l'imaginaire masculin: la mère et la putain⁶⁶. Elle explique ensuite que Tahar Ben Jelloun dans une tentative de conciliation a écrit « Yamna », une prostituée qui essaye de devenir mère. Ce texte est l'un des rares qui relie cette double image en un seul personnage. Nous pensons néanmoins que cette fusion n'est pas aboutie, puisque la prostituée cessera de l'être dès qu'elle tentera d'être mère – ce qu'elle ne réussira pas à devenir d'ailleurs. Denise Brahimi explique que cette double image, peut trouver son

⁶⁴ Denise Brahimi, *Maghrébines, Portraits littéraires*, L'Harmattan-Awal, Paris, 1995, 183P.

⁶⁵Tahar Ben Jelloun, *La prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981.

⁶⁶ Denise Brahimi tente une explication sociologique à cette double image et à ce pouvoir exagéré de la mère « ...les maghrébines traditionnelles sont brimées quand elle sont jeunes, exploitées humiliées, y compris par des femmes plus vieilles ; et en guise de revanche, on leur accorde à la fin de leur vie autorité et respect » Denise Brahimi *Maghrébines, Portraits ...* op.cit.

origine dans cette hésitation du masculin maghrébin à aimer ou à bafouer la femme

« À l'égard des femmes, la société maghrébine semble hésiter entre l'envie de leur faire du mal, de les bafouer, et un désir de leur rendre hommage, voire de les idéaliser, derrière lequel il y a une reconnaissance de leur force.[...] »

Dans l'imaginaire maghrébin, le féminin est ambivalent [...] patriarcat moderne. Ce dernier pour s'imposer a dû salir et bafouer la sexualité féminine, en tant que forme privilégiée du pouvoir féminin. Cette sexualité a été asservie et exploitée par une prostitution dégradante. Par ailleurs et séparément, on a assigné aux femmes un autre domaine, celui de la maternité, réduite à l'enfantement et à l'esclavage. La séparation des deux, attribués à deux catégories de femmes bien distinctes... »⁶⁷

3.1.4. Pourquoi le corps maternel n'est pas un corps féminin ?

Les auteurs masculins reconnaissent difficilement la beauté du corps de la mère en tant que corps féminin. Nous proposons deux hypothèses afin d'expliquer ce phénomène.

La première est que dans la société maghrébine et orientale, il n'y a pas de dissociation entre le corps féminin et le corps maternel, entre l'image de la femme et celle de la mère. L'image sociale de la femme ne s'accomplit et n'acquiert un statut clair qu'après le mariage et l'enfantement. Cet héritage pourrait expliquer cette non érotisation du corps.

« Il n'est presque pas nécessaire de rappeler que, au Maghreb comme dans les sociétés méditerranéennes en général, la féminité était – et est encore jusqu'à un certain point – fortement identifiée à la maternité. Les représentations littéraires de la maternité de la part des écrivaines, en outre, dépeignent celle-ci, le plus souvent, comme une force conservatrice qui agit au détriment des femmes qui ne sont pas mères »⁶⁸

La deuxième hypothèse est qu'il existe « *un complexe du complexe d'œdipe* » : le complexe d'Œdipe est une notion mondialement médiatisée et non un simple fait inconscient. C'est même le spectre qui hante les auteurs qui daignent penser ou raconter leurs mères. Être « accusé » du complexe d'Œdipe pourrait créer un malaise

⁶⁷Idem. p. 72,73

⁶⁸Geneviève Dermejenien ..., *La puissance maternelle* ..., Op.cit. p.140

quant à la relation de l'écrivain avec son texte. Nous percevons cette gêne dans quelques textes maghrébins, quand le personnage masculin raconte une complicité avec sa mère, ou quand il se surprend à raconter l'amour maternel. Il le vit comme une transgression, un malaise. La trace la plus évidente est dans *Moha le fou, Moha le sage* de Tahar Ben Jelloun où le personnage, parlant de sa mère avoue « *nous sommes tellement complices tous les deux que, parfois, je sens monter en moi quelque chose comme la honte. Mais, en fait, c'est de l'amour filial* »⁶⁹

A l'image de leur société, les auteurs masculins reconnaissent les mères dans leurs fonctions maternelles en ôtant au corps son identité esthétique, sexuelle ou érotique. Les mères deviennent des êtres asexués. Les auteures féminines, quant à elles, luttent contre cette injustice : elles s'intéressent et écrivent la mère dans sa première identité de simple corps féminin. Dans la littérature féminine nous trouvons une réelle réflexion sur « le devoir » de la maternité, restituant aux mères leur esthétique perdue et essayant de renouer avec le corps-femme-mère.

3.2. La représentation du corps maternel chez les auteures féminines : la reconquête de la féminité

Si, dans la société algérienne, la mère échappe à cette image du corps féminin problématique, c'est parce qu'elle est, comme nous l'avons vu plus haut, asexuée. Assia Djébar dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* dénonce justement cette occultation du corps, cette sanction sociale qui ôte au corps féminin tous ses attributs dès qu'il devient maternel : « *Son de la mère qui, femme sans corps et sans voix individuelle, retrouve le timbre de la voix collective et obscure, nécessairement asexuée.* »⁷⁰.

3.2.1. Tentative de réconciliation entre l'identité féminine et l'identité maternelle :

Ombre sultane revient sur le choix de la maternité et raconte la beauté du corps maternel : dans un désir de réconciliation entre le corps féminin et sa fonction

⁶⁹Tahar Ben Jelloun, *Moha le fou, Moha le sage*, Paris, Seuil, 1978, p.99

⁷⁰ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, p.256, 257.

maternelle, le texte s'attarde sur la beauté de ce dernier: « *Les ventres enfantent, leurs bras s'activent, leurs visages s'approchent des braises* » P.184 O.S. Nous avons déjà constaté que l'esthétique chez Assia Djébar n'est pas descriptive, elle se comprend dans une situation narrative donnée. Dans ce passage par exemple, elle raconte le corps dans un état de sérénité et de force. Elles'attarde sur le ventre qui porte la vie, sur les bras qui élèvent, nourrissent et travaillent, souffrant des corvées journalières et continues, de toutes les tâches ménagères qu'ils doivent accomplir.

La beauté s'exprime dans le corps de la mère qui a donné la vie. Porter et élever un enfant est une épreuve douloureuse et épuisante pour le corps féminin. Chaque partie du corps est mise à l'épreuve ; mais il n'est pas question de complaisance ou de pitié ni de pathétique, il n'est pas question de lamentation ni de plaintes. Il est question de courage et de combat.

La narratrice s'attarde sur la féminité et l'esthétique du corps de la mère. Après avoir exprimé la beauté du corps maternel, elle raconte simplement la féminité de celui-ci: « *De longues nattes de jais leur battent les reins ; leurs bras sont nus, leurs pommettes rougies.* » (p.148). Assia Djébar s'est toujours révoltée contre le piège de la maternité qui excluait toute possibilité d'esthétique ; contre l'enfermement dans une identité unique. Dans ce texte elle rend hommage à leur beauté, elle ressuscite leurs corps ensevelis sous les décombres d'un héritage culturel qui nie leur existence.

Isma décrivant une scène en compagnie de sa belle-mère écrit : « Un matin, se produit un soudain tête-à-tête entre ma belle-mère et moi [...] la chevelure noir de jais, mais déjà teinte – peu avant, j'avais mélangé moi-même la coulée de teinture végétale, j'en avais étalé la pâte boueuse sur ses longs cheveux dénoués.

Tout en la peignant, je lui ai avoué :

- Tu es belle ! et je t'aime !

Elle a essuyé une larme. Femme ni apaisée, ni reconnaissante. Je ne la sens pas vulnérable ; plutôt obscure et dure à la fois »O.S. p.82

3.2.2. Et si le corps féminin se refusait à être maternel ?

Ombre sultane aborde aussi le non-désir de maternité de Hajila : être une femme ne signifie pas forcément le désir de maternité, et ne pas vouloir être mère ne remet pas en cause la féminité du corps. Elle explique que ce non-désir n'est pas non plus amoral. Hajila qui a vécu sa vie conjugale comme une succession de viols, refuse cet enfant fruit des agressions. Isma sans interférer dans la décision à prendre, et par la paix et la simplicité avec laquelle elle aborde cette grossesse non-désirée, exprime une forme de pardon au corps qui n'est pas prêt ou qui ne désire pas être maternel.

Nos silences, rejoint *Ombre sultane* dans l'écriture du « choix » de la maternité. Il met en scène deux images de deux femmes enceintes. L'une a longtemps désiré cette grossesse et l'autre la subit après avoir été enlevée et violée par les terroristes. *Nos silences* raconte la maternité sous ces deux aspects. Il défend l'espoir et le bonheur d'enfanter, et dénonce l'obligation de porter le fruit du viol.

En second lieu, la maternité dans *Nos silences* est représentée par l'amour inconditionnel et irrationnel des mères. La mère de la narratrice du récit enchâssé, désespérée par la mort de sa fille qu'elle n'imagine pas possible, continue à lui préparer son trousseau de mariage. La narratrice se souvient de cette même mère qui, afin de protéger sa fille, lui explique que sa beauté l'empêche de partir à l'école comme sa sœur. À l'instar des auteurs masculins, *Nos silences*, dans ce passage, ne raconte que la beauté de l'amour et de la protection maternelle.

« Pour la consoler, ma mère expliqua à ma sœur qu'elle était trop belle, et qu'ils avaient peur pour elle. » P.33 N.S.

« Ma mère attend le retour de sa fille pour fêter son mariage. Elle refuse les condoléances de ces femmes qui accourent les unes après les autres. Celles dont les filles ont déjà été enlevées espèrent trouver une explication, des noms, des détails, peut-être même un espoir, elles non plus n'ont pas fait le deuil, mais elles pleurent quand même le malheur de ma mère, un prétexte pour se soulager de leur chagrin sans tout à fait l'admettre » P.44 N.S.

3.2.3. Boudjedra, l'exception.

Beaucoup de chercheurs se sont penchés sur l'image de la mère dans l'œuvre de Rachid Boudjedra. Dans leur majorité ils expliquent, analysent et tentent de prouver

l'Œdipe dans ses textes. Nous n'allons pas nous attarder sur ces affirmations, nous nous intéressons plutôt à l'écriture du corps de la mère dans sa fonction esthétique et des réflexions qui entourent la maternité. Margarita Garcia-Casado dans son analyse de l'image maternelle chez ce même auteur, revient sur la mère castratrice au pouvoir sans-limite, jouant de sa maternité comme d'une arme de revanche contre le mari, la famille du mari et la société, en niant son corps et sa sexualité.

« C'est seulement à partir de son corps de mère qu'elle parvient à subvertir l'ordre établi. C'est à partir de ce même corps de femme nié, de cette parole féminine passée sous silence que l'écriture de *La répudiation* se construit »⁷¹

On reconnaît souvent au texte boudjedrien, une inscription féministe, à forte symbolique sociale. Caractéristiques que nous retrouvons dans son écriture de la mère et ce depuis son premier roman, où il dénonce cette oppression du corps maternel et la suppression de sa sexualité. *La répudiation* raconte l'injustice subie par les femmes-mères : plusieurs fois mère, la femme « usée » est mise à l'écart, dans un entre-deux, un divorce sans liberté, condamnée au rôle de mère, sans considération pour son corps, comme si elle était asexuée. Cette excision du corps de la mère (et de la femme généralement) revient dans la majorité de ses textes. Charles Bonn explique qu'à travers ce thème *La répudiation* accuse l'injustice du patriarcat :

« *La répudiation* [...] de Ma (la mère) [...] n'est pas narrée pour elle-même, mais amenée à partir de la description plus générale d'une société où le pouvoir appartient tout aux hommes. [...] *La parenthèse* [...] contribue à faire du sujet du livre un symbole de société... »⁷²

L'Insolation rompt avec la tradition de la mère boudjedrienne castratrice : elle y a plutôt le rôle de la victime sans défense qui sombre dans la dépression, à cause des événements traumatisants et des injustices sociales qu'elle a subies. Cependant nous retrouvons la même dénonciation du « corps nié ». Le texte à travers une parodie du viol conjugal, raconte ce corps maternel que la société violente, dédaigne, enferme, et

⁷¹ Margarita Garcia-Casado, *Images maternelles, Métaphores et production textuelle dans l'écriture de Rachid Boujedra*, in : *Rachid Boujedra Une poétique de la subversion, Tome II*, Hafid Grafiti, L'Harmattan, Paris , 2000, P 108.

⁷² Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française : vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, op.cit, p. 40

nie. *L'Insolation* a comme pivot central l'histoire de Selma (la mère du narrateur) et les conséquences des violences physiques et psychiques qu'elle a subies.

Rachid Boudjedra, contrairement à ses homologues masculins, et dans une forme de respect envers le corps féminin de la mère— que l'on retrouve dans ses dénonciations — reconnaît son existence, raconte sa jeunesse, sa sexualité⁷³ et sa beauté⁷⁴ « ... *La lèvre molle, le seroual ample et satiné, le sein calmement rebondi sur ces cimes liliales, le bas-ventre plein de remous, elle imprégnait l'air qu'elle traversait d'une sensualité âcre.* » L.I.p.141. En dehors de toute lecture œdipienne, Boudjedra reconstitue le corps et l'esthétique du corps de la femme-mère, sa matérialité, sa densité charnelle.

« Ma mère était belle. Contrairement à ma tante, elle ne faisait pas la prière et prisait en cachette. Je l'avais surprise plus d'une fois, en train d'allaiter mon oncle qui se pavanait entre ses deux femmes » L.I. p.83

« ...ma mère que j'avais toujours appelée Selma parce qu'elle ne m'avait jamais semblé assez vieille pour mériter le nom de mère... » L.I.p.211

Dans *L'Escargot entêté* : « Je tiens de ma mère. Elle était susceptible et ses gestes étaient si clairs qu'elle faisait scintiller l'ombre autour d'elle. En un mot, elle était phosphorescente. Sagace, elle avait gardé ses distances vis-à-vis de mon père. Sinon, nous serions dix ou vingt à l'heure qu'il est »⁷⁵

L'œuvre boudjedrienne rejoint la littérature féminine dans cette réhabilitation du corps de la mère. Nous lisons dans cette écriture du fils-narrateur, fruit du viol⁷⁶, la culpabilité, du fait même de son existence. Ce rapprochement entre la naissance et le viol, nous renvoie à *Ombre sultane* et à *Nos silences*, qui dénoncent l'obligation sociale de la maternité.

« Ainsi si on se rapporte à la scène de la répudiation maternelle, l'énonciation révèle de quelle manière l'écriture de Boudjedra s'articule et se produit au lieu même de cette exclusion. C'est à partir de cette exclusion des signes qui illustrent et révèlent le silence

⁷³ Il décrit une sexualité souffrante et névrosée puisqu'elle est obligée de vivre avec son violeur.

⁷⁴ Dans ce qui va suivre nous étudierons comment il raconte la beauté des pieds de la mère et de la tante.

⁷⁵ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, Denoël, Paris, 1977, p.21.

⁷⁶ Nous reviendrons sur cette thématique du personnage, fruit du viol, et sur celle du corps maternel dans les chapitres suivants tant cette thématique est forte en charge symbolique.

maternel et la négation de la sexualité de la femme que s'élabore l'écriture boujedrienne... »⁷⁷

Dans la littérature masculine la mère est sublimée, mythifiée et idéalisée toutefois sa voix est muette ou plurielle⁷⁸. Sa beauté réside dans sa fonction maternelle excluant les possibilités de l'existence du corps en tant que femme-individu, désirante-désirée, pourvue de sexualité. Elle est centrale, quasi *obsessionnelle*, mais finalement figurante. Elle est réfléchie, aimée, détestée mais elle a rarement le droit à la parole. Elle est transmission : elle représente la langue, le pays, l'amour, la protection, les traditions mais son corps est absent et sa féminité est excisée. Dans le roman algérien nous constatons que la maternité fait perdre l'identité première du corps féminin qui devient asexué.

À contrario, le roman féminin dénonce, et revendique pour la mère son corps, sa féminité et le droit d'en disposer. Les écrivaines essaient d'écrire la femme avant d'écrire la mère. Elles racontent la beauté d'être mère et le droit de ne pas l'être. Boudjedra et Assia Djébar se sont beaucoup attardés sur cet oubli du caractère sexuel érotique et esthétique du corps de la mère.

4. Beauté, féminité, intimité et pureté : le Hammam

Le hammam est omniprésent dans la littérature maghrébine, le plus souvent en tant qu'espace féminin, symbole de beauté et de spiritualité ou d'angoisses et d'humidité. Nous le rencontrons chez beaucoup d'auteurs algériens comme Mohamed Dib, Ali Ghalem dans *Une femme pour mon fils*, Kateb Yacine dans *Nedjma* et bien entendu Assia Djébar où il est un thème récurrent (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, *Vaste est la prison*, *Les Alouettes naïves*, *Ombre Sultane*, *Nul part dans la maison de mon père*).

⁷⁷ Margarita Garcia-Casado, *Images maternelles...*, op.cit., P 109,

⁷⁸ La mère, dans la littérature maghrébine, représente la transmission de l'héritage socio-culturel, c'est en ce sens que sa voix est plurielle

Depuis la période gréco-romaine⁷⁹, le hammam est au centre de la vie sociale du Maghreb⁸⁰. Il a acquis avec le temps la réputation d'être un espace de pureté et de spiritualité. Dans la société algérienne il est considéré comme un droit, auquel même les lois patriarcales ont cédé. Dès lors, le hammam a représenté l'espace que la femme avait le droit de revendiquer.

« Les études des proximités du hammam montrent que cet espace est un bâtiment central dans le quartier et soutient des activités sociales et économiques. Il existe plusieurs fonctions par lesquelles le hammam prend le relais dans le quartier : c'est un point de rencontre pour les voisins et un lieu de rencontre pour les femmes avec les membres de leur famille et leurs amies. »⁸¹

4.1. Le hammam, une omniprésence dans l'œuvre djebarienne.

Chez Assia Djebar le hammam est un espace de sérénité et de répit où le corps féminin s'allège de la pression sociale, du tabou, et de l'interdit qui l'encombre. Le hammam lui offre ce moment de liberté et de quiétude. « *Hammam comme un répit ou un jardin immuable. Le bruit d'eau supprime les murs, les corps se libèrent sous les marbres mouillés. [...] Il devient un harem inversé* » O.S. p.212

Le bain maure, dans le roman djebarien a un code qui lui est propre. La nudité y est admirée, les vierges (jeunes filles) exposent leurs corps avec fierté et érotisme tandis que les matrones les relâchent et les reposent. Le hammam devient un purificateur tant physique que psychique. Le corps de la femme au hammam est une beauté paisible purifiée du poids social et éducatif. « *...les vierges se laissent admirer dans des instants de nudité ou accidentelle, ou concentrée ; les matrones se font pétrir par la masseuse vieillie, trop fardée* » O.S.p. 212

⁷⁹ « Le hammam est un héritage gréco-romain, Le monde arabo-musulman l'a adopté et généralisé afin de vivre au quotidien les prescriptions religieuses concernant la propreté du corps, tenue comme l'essence divine » Malek Chebel, *L'Imaginaire arabo-musulman*, P.U.F, Paris, 1993, p.53

⁸⁰ « ...par sa décoration intérieure et son agencement, le hammam est un compromis entre les besoins canoniques et d'hygiène, le goût du luxe et la socialité religieuse [...] Lieu intermédiaire par excellence, le hammam est également un espace énigmatique qui autorise et justifie bien des comportements atypiques. » Malek Chebel, *Traité du raffinement*, Payot, 1999, P.164/165

⁸¹ Heidi Dumreicher, Bettina Kolb, *Le modèle socioculturel du hammam et de son environnement in : Insaniyat*⁰. 63, 64 : *Le hammam en Méditerranée*, CRASC, P.14

Le hammam est également l'espace protégé du dehors masculin « *le dehors annonce l'exposition cruelle imposée à nos corps amollis* » O.S.p.220. Il est le seul espace du « dehors » qui appartient à la femme et à son corps, sans la loi de l'homme. Un espace de nudité et de liberté loin des « voyeurs », où la femme célèbre son corps dans l'expression de sa féminité et de sa beauté. Une sensualité tolérée et même recherchée.

4.1.1. Hammam, purification et spiritualité.

Le hammam dans *Ombre sultane* est un espace exclusivement féminin, à l'abri du machisme du harem et de l'interdit. Il est même impensable de parler de la beauté du corps chez Assia Djebar sans parler du hammam, un espace de pureté où le corps féminin retrouve sa liberté.

« Hammam, refuge du temps immobilisé. L'idée même d'aire close, et donc de prison (...) Hammam, seule rémission du harem... Le bain turc secrète pour les séquestrées (comme autrefois le chant de l'orgue pour les nones forcées) une consolation à cette réclusion. Dissoudre la touffeur de la clausturation grâce à ce succédané du cocon maternel... » O.S. p.218.

Le hammam dans *Ombre sultane* représente la beauté, la protection, la purification, la spiritualité et la réconciliation.

Le hammam dans *Ombre sultane* a le rôle du « purificateur » : Hajila va vivre sa nuit de nocce comme un « viol »⁸². Dès lors, voulant purifier son corps qu'elle considère désormais souillé, elle réclame frénétiquement le hammam. Le hammam dans ce passage transcende la purification du corps physique, puisque la souillure dont souffre Hajila est due au traumatisme du viol, elle est psychique.

« ...-Nous irons au bain tout à l'heure ! Ne pleure pas, ma Hajila !

— Je suis souillée ! Comment aurais-je fais si tu avais tardé ! Je suis ... Et tu allais répéter nerveusement. Je suis...

[...]Tu n'écoutes plus. Vite dans l'étuve au milieu des corps usés qui se confortent de l'atmosphère émolliente. S'il ne faut vraiment plus sortir, vite s'ouvrir par les yeux, les seins, les aisselles ! Cheveux dénoués et trempés, le dos étalé sur la dalle de marbre

⁸² Nous analyserons ce point dans le chapitre suivant.

brûlant, ventre, sexe et jambes libérés, creuser une grotte et au fond, tout au fond, parler enfin à soi-même, l'inconnue. » P.100 O.S.

Nous retrouvons cette représentation du hammam purificateur du viol chez un auteur marocain, Tahar Ben Jelloun dans *La nuit sacrée*. Sehili Yamini, dans une étude⁸³ de ce texte, avance que le hammam, y a un pouvoir purificateur. C'est là que Zahra se rendra pour se laver du viol qu'elle venait de subir :

« Je commençais par chercher un hammam, aussi bien pour me laver que pour y dormir »⁸⁴

« Seule la salle principale est un peu éclairée ; les deux autres sont obscures. Il y a une pénombre où une bonne vue pourrait à peine distinguer un fil blanc d'un fil noir. Si l'ambiguïté de l'âme avait une lumière, ce ne pourrait être que celle-ci. La vapeur habille les corps nus... »⁸⁵

Dans *Ombre sultane*, le hammam a un caractère spirituel. D'abord dans son pouvoir purificateur, que nous avons étudié plus haut, puis dans la spiritualité qu'inspirent les lieux. Isma imagine la prière du hammam où toutes ces femmes deviennent sœurs de « l'eau mère » P. 211 O.S. Cet espace féminin est lieu de renaissance où les corps prient « Moi, si je devais prier, ce serait dans cette nudité du bain, corps inondé, exsudant. » P.211 O.S. La nudité du bain devient solennelle, le corps nu, sacré, renaît dans cet espace spirituel. Nous lisons la représentation de la spiritualité du hammam dans les corps, libérés de leurs étoffes, dans l'eau purificatrice, symbole de vérité absolue.

Le hammam représente, dans ce roman, la réconciliation avec la féminité. Dans une société où la nudité et l'image de soi sont souvent pathologiques, le bain maure peut proposer, dans la transparence qu'il apporte, une forme de guérison.

4.1.2. Le hammam guérisseur.

⁸³ « Le hammam est aussi un lieu de purification pour Zahra, elle s'y rend pour se laver après avoir subi le viol, et dans cet espace elle va rencontrer l'Assise, un personnage-clé dans sa quête identitaire que dans sa perte [...] Le hammam va la réconcilier avec la vie sociale qu'elle avait perdue car cet espace est avant tout un espace public où des femmes de toutes conditions se rencontrent. » Sehli Yamina, *Mythe et mythologie à travers la littérature maghrébine, exemples de trois romans : La nuit sacrée de Taher Ben Jelloun, Habel de Mohamed Dib, Poussière d'or d'Ibrahim Al Kouni*, Thèse de doctorat, Université d'Oran, 2011/2012, P. 169.

⁸⁴ Taher Ben Jelloun, *La nuit sacrée*, Seuil, 1987, P.63.

⁸⁵ *Idem*, P.88.

Il est, notamment, la guérison de la blessure-femme. Un des thèmes de ce texte est la « derra » que l'on peut traduire par « la blessure » ou la « co-épouse »⁸⁶. La co-épouse est fatalement blessure, parce qu'elle est rivale et ennemie. Isma imagine que le hammam guérit cette blessure le temps du bain, où les deux femmes deviennent sœur de « l'eau mère ». La nudité du corps permet la transparence et la guérison, la blessure n'en est plus une dans cette nudité presque divine. La nudité est une sorte de transparence qui assure une vérité tandis que le costume est un voile à la liberté et à la vérité⁸⁷.

« Deux femmes - ou trois, ou quatre - qui ont eu en commun le même homme (...) si elles se rencontrent vraiment, elles ne le peuvent que dans la nudité. Au moins celle du corps, pour espérer atteindre la vérité de la voix ; et du cœur. »P.213 O.S.

Dans ce texte, il est doublement intéressant, du fait des représentations que nous avons évoquées plus haut et du fait de l'histoire : dans l'avant dernier chapitre nommé *Le bain turc*, la rencontre tant attendue des deux personnages principaux du texte a lieu. Au hammam, deux mères des mêmes enfants, deux épouses du même homme (presque co-épouses ou rivales), issues du même pays, de la même société mais ayant évolué différemment vont se côtoyer, et nous, lecteurs, allons attendre impatiemment cette rencontre : et c'est le hammam que l'auteure a choisi pour cette première vraie rencontre. Loin de « la mère gardienne du harem », de la rue, de « l'homme », des dogmes sociaux, le hammam est l'abri de ces deux femmes assises côte à côte, autour du même bassin, se lavant mutuellement par la même eau, afin de devenir sœurs.

« Tu es venue te laver au même bassin. Nous n'avons pas parlé : je ne me souviens pas de nos salutations. Tu n'as pas retiré ta tunique mouillée qui moulait ton ventre.

En silence, j'ai empli d'eau chaude une tasse de cuivre ; j'en ai déversé le jet sur tes épaules, puis sur ta chevelure.

Tu t'es accroupie à genoux et tu m'as dit :

– Continues ! Que tu sois bénie ! Cela me fait tant de bien...

[...]Nous nous sommes lavées l'une à côté de l'autre [...] tu as proposé de me savonner les épaules et le dos, tu m'as aspergé de la dernière eau, la plus froide, celle du rinçage.

⁸⁶ Nous étudierons ce point plus amplement dans le chapitre suivant.

⁸⁷ Cette hypothèse rejoint celle de Diderot que nous avons étudié dans « le nu », où il explique que la nudité est une vérité, décence et pureté.

À mon tour j'ai fait pareil...[...] comme si, définitivement, tous les déchets du passé avaient disparus. S'étaient noyés. »P.218 O.S.

Ce passage, où les deux femmes ne se parlent presque pas, nous semble pourtant lourd de sens : le langage est celui des corps, un langage muet, qui ne trouve son sens que dans l'espace hammam, tel qu'il est représenté dans ce texte. Isma insiste « ne plus dire "tu", ni "moi" » P.211 O.S. Nous lisons la beauté et l'amour dans le contact des deux corps, l'une lavant et purifiant le corps de l'autre, dans l'intimité, dans cette même eau⁸⁸ qui les réunit. Le hammam est l'espace qu'Isma a choisi pour libérer Hajila : après le bain elle lui donna la « clé » de l'appartement dans lequel le mari l'a enfermée, la libérant de sa maison-prison, de « l'homme » et de « la mère gardienne ».

Il est aussi lieu de l'expression de l'amour maternel. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*⁸⁹, tout un chapitre intitulé *Le jour du hammam*, est consacré à la journée du « bain turc ». La narratrice y raconte et explique les rituels de cette journée. Isma⁹⁰ se souvient de cette prière de protection et d'amour que lui faisait sa mère, cette bénédiction qui, pour la petite fille qu'elle était, revêtait un caractère magique, véhiculant un amour silencieux. Dans ce texte le hammam renferme le souvenir de l'amour maternel timide, à demi avoué, que d'après la narratrice, la quiétude et l'intimité du hammam ont permis :

« - Baisses-toi ! me chuchote-t-elle.

Je comprends : elle veut me bénir ou me "protéger du mauvais œil". Et elle le fait. Je reçois cela comme une marque particulière de son amour – peut-être me dis-je, seulement des décennies plus tard, que le bain maure nous allège aussi le cœur de toutes nos retenues silencieuses, de la réserve habituelle à ma mère, d'une discrétion que nous inclinait, autrefois, nous, les filles citadines, à une excessive pudeur.

Oui, ce silence rare, ce non-dit maternel, si longtemps après, la chaleur émolliente de ces lieux me les fait mieux percevoir, comme dans un corridor de pénombre. »⁹¹

⁸⁸ Selon Gilbert Durand « Ce qui constitue l'irréductible féminité de l'eau, c'est que la liquidité est l'élément même des menstruations », Structures anthropologiques de l'imaginaire. P.U.F. Paris, 1949, p.99, cité dans : Mathilde Grodet, *L'eau et le sang. Bains délicieux, bains périlleux*, in : Sophie Albert, *Laver, monder, blanchir : discours et usages de la toilette dans l'occident médiéval* : [actes de la journée d'étude du Groupe questes, Paris-Sorbonne, 14 mai 2005], P.U.P.S. 2006, p.89.

⁸⁹ Assia Djebar *Nulle part dans la maison de mon père*, Fayard, 2007.

⁹⁰ Le nom du personnage principal de *Nulle part dans la maison de mon père*

⁹¹ *Idem*, p. 64

4.1.3. Le hammam, ce « harem » inversé.

Le hammam dans le texte djebarien est amour et protection : c'est « *un harem inversé* » O.S.p.212. Ainsi dans *Ombre sultane*, le hammam est la « ... *seule rémission du harem...* » O.S.p.217. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, il est une légende de la rébellion et du droit au corps : « ...*des vierges qui refuseraient le mariage, choisiraient, paraît-il, de se cacher. Un repaire d'insoumises, en quelque sorte-...* »⁹².

4.2. Le hammam-angoisse.

Mais la représentation djebarienne du hammam anti-harem n'est pas universelle. Abir Dib dans une étude sur le texte d'Ahlem Moustaghganimi, *Le chaos des sens*, avance que le hammam, pour la narratrice rappelle le « harem » et l'objectivisation du corps :

« Le hammam fait donc partie de l'héritage de la femme arabo-musulmane et porte un aspect fortement territorial. *Hammam* rime avec *Harem* qui lui aussi est un synonyme du territoire féminin, du paradis de la femme-objet, la femme-désir. »⁹³

Par conséquent, nous comprenons que le hammam dans la littérature algérienne, n'est pas toujours le havre de paix djebarien. Abir Dib affirme que la narratrice du texte de Mosteghanemi décrit le hammam comme un espace humide, angoissant, où la nudité est une exhibition qui crée un malaise insoutenable. Ce malaise se lit aussi dans la description, à connotation négative, des traces du henné sur le sol du hammam, qui rappelle *Ombre sultane* où ces mêmes trainées rouges représentaient les traces de la beauté, de l'embellissement et du souvenir heureux. Dib affirme :

« Les femmes sont représentées comme des créatures déformées dépourvues de tout charme. Incapables de se dénuder devant un homme en pleine lumière, elles se réjouissent des plaisirs sexuels dans l'obscurité totale. La narratrice observe ces corps «à la *féminité difforme, leurs ventres flasques, leurs poitrines croulantes*» (*Le chaos des sens* A. Mosteghanemi P.212).

⁹² *Ibid*, P. 66

⁹³ Abir Dib, Étude comparée sur « l'écriture du corps » chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi, thèse de doctorat, Clermont université, 2015, p.193.

[...] Ce sentiment douloureux d'avoir honte de son corps isole la narratrice dans son enveloppe de pudeur en dehors du jeu d'exhibitionnisme/voyeurisme où l'intimité se trouve fortement agressée, même violée : «*dans cette ville où n'existait aucun lieu privé, ou intime, les bains se chargeaient de violer la pudeur et l'intimité du corps.*» ⁹⁴

Toutefois, cette angoisse que ressent Hayat n'est pas antinomique avec la quiétude que décrit Isma. Ces deux sentiments contradictoires ont la même cause : le mal-être de porter un corps féminin. Si pour Isma, le hammam, est l'espace qui la réconcilie avec sa féminité et sa nudité bafouée par les codes sociaux, Hayat le vit comme un rappel de ce corps tabou, et explique le pathétisme de ces femmes qui s'extasient d'une nudité qu'elles ne peuvent assumer en dehors de ces lieux.

Ombre sultane vit l'excès de propreté, spécifique au hammam (le frottage, le rinçage etc.), comme un hommage à la féminité et une purification physique, psychique et sociale. Hayat, quant à elle, le vit comme un aveu de l'impureté de son corps, une image que la société lui a toujours transmise et qui véhicule beaucoup de souffrance. Ce malaise que ressent Hayat face à « l'exhibition » de la nudité du hammam est un symptôme de la souffrance que lui renvoie l'image de sa féminité.

« La narratrice s'interroge autour de l'attachement de ces femmes aux pratiques hygiéniques où leur corps subit un long parcours d'hygiène pour atteindre la pureté. Il est exfolié, frotté, et rincé à grande eau : *La féminité était-elle impure ?*. En effet, dans la culture musulmane, on croit aux pouvoirs magico-religieux de l'eau pour effacer la profanation corporelle et passer au spirituel⁹⁵. Mais l'impureté corporelle de la femme est différente de celle de l'homme, et plus dangereuse⁹⁶. Hayat dénonce cette obsession du

⁹⁴ Abir Dib, *Étude comparée...* op.cit. P.189.190

⁹⁵ Pour accéder à la communion avec Dieu, le musulman doit être physiquement vierge de toute impureté. Le recours à l'eau pour la purification, représente un passage quotidien qui revêt un aspect fondamental. Cette purification passe par le corps, et l'eau qui la véhicule est une eau bénéfique, sacrée et purificatrice : « *Le sacré implique une pratique hygiénique corporelle, codée, qui nécessite le recours à l'eau pour accomplir l'acte de purification* » Tarik Zannad, *Les lieux du corps en Islam*, Publisud, Paris, 1994, p.68. Cité dans Abir Dib, *Étude comparée...* op.cit. p.191.

⁹⁶ Les règles de propreté semblent plus exigeantes par rapport à la relation de la femme avec son corps et surtout avec son sexe comme source d'impureté. En cas de menstruation, d'accouchement ou après l'acte sexuel, la femme est impure. Selon les prescriptions religieuses, elle est incapable de communiquer avec Dieu, jusqu'elle se débarrasse de son impureté par l'ablution. Les écoulements que génère le sexe féminin sont considérés comme des impuretés, faisant passer la femme « dans la sphère du mal et du démon, empêchant la prière et la lecture des textes saints, et privant de protection contre les démons » : Denise Jodelet, « *Imaginaires érotiques de l'hygiène féminine intime. Approche anthropologique* » Article publié dans la revue *Connexion*, n° 87. pp : 105- 127 cité dans : Abir Dib, *Étude comparée...* op.cit. p.191

propre qui aveugle ces femmes qui, comme si elles se purifient de leur féminité, attaquent fin du compte leur corps. Elles condamnent leur morphologie et leur système biologique, ce qui suscite vivement la curiosité d'Hayat qui ne voit pas dans sa féminité une tare à s'en débarrasser. »⁹⁷

Le hammam dans le roman algérien de langue française est souvent renvoyé, par les critiques littéraires, à « la revanche de la chair sur la pudeur ». Nous ne pensons pas que le hammam soit une revanche, mais qu'il EST la pudeur. Le hammam est décrit comme un lieu de quiétude paisible, où le corps féminin revient à sa nature première, celle de la nudité. Le corps nu n'est pas impudique, comme l'affirme Diderot⁹⁸, il est pureté, beauté et vérité. Dans ce contexte le hammam est un lieu de pureté et de décence, il est l'affirmation de la chair sur le machisme social, non un affrontement contre la pudeur, il est une réconciliation avec le corps.

N'oublions pas, en plus de toutes ces images que véhicule l'espace du hammam, la charge érotique typique de sa représentation dans les arts visuels. À l'instar de la peinture ou de la sculpture, la littérature écrit l'érotisme du hammam. Rachid Boudjedra dans *La répudiation* raconte une scène où, accompagnant sa mère au bain maure, il a été surpris et dépassé par cet espace de nudité et de beauté féminine. Dans *Ombre sultane*, Isma se souvient du regard de la belle-mère sur son corps nu et humide, un jour de bain ; un regard qui, par transfert, est érotique, puisque la belle-mère imagine le désir du fils que provoque ce corps, jeune et beau. La scène raconte une forme d'un triangle intime, imaginé et vécu dans ces instants de bain.

« (...) je lus soudain son trouble : elle contemplait certes la jeunesse, encore presque adolescente, de ce corps mien (...) sa conscience vive d'une beauté inentamée la ramena sans doute à Dieu (...) mais je compris aussi qu'elle regardait, à travers mon image, le désir de son propre fils, chaque nuit allumé » P.214 O.S.

Les arts ont toujours été curieux de représenter le hammam. Les peintres masculins⁹⁹ sont ceux qui s'y sont intéressés le plus, pour l'interdiction qu'il

⁹⁷Ibid.

⁹⁸ Revenir à l'étude du « Nu ».

⁹⁹ Malek Chebel écrit à propos du hammam dans les arts : « Les voyageurs et les peintres se sont plu à représenter les bains arabes, car seul cet endroit – avec le lupanar – permet aux femmes de se dévoiler, de déposer le masque. Dans *le Grand bain Bursa* (1885), Jean-Léon Gérôme est peut-être le plus évocateur de toute

représente, et l'imagination érotique que cet espace de chaleur, de nudité et d'eau suscite. Dans le Cinéma, art moins discret, la présence du hammam est problématique, filmer la nudité féminine du hammam étant indécente au Maghreb :

« Le cinéma étant plus populaire que la littérature, nous pouvons évoquer un film comme *Halfaouine, l'enfant des terrasses*¹⁰⁰ pour constater l'intolérance ambiante. Le réalisateur Férid Boughedir¹⁰¹ ayant osé montrer des images « licencieuses » de femmes nues au hammam, a provoqué d'étonnants remous au sein d'une partie du public tunisien qui ne comprenait pas qu'on puisse ignorer et violer cette « ancestrale hishma » (respect) propre aux sociétés « arabo-musulmanes ». »¹⁰²

Le hammam est fatalement érotique, d'abord grâce à la composante liquide : l'eau dans ce contexte est érotique. Puis dans ce qu'il éveille dans l'imaginaire : la chaleur, la nudité, l'exhibition, la purification, l'embellissement, l'intimité, et surtout l'interdiction¹⁰³. Nous allons d'ailleurs étudier dans le point suivant l'inscription de l'érotisme dans le roman algérien.

Conclusion.

Le roman algérien écrit sensiblement le « beau » féminin. Nous allons analyser, dans ce qui va suivre, la particularité de l'écriture esthétique du corps féminin, et sa spécificité algérienne. Toutefois, nous pouvons déjà avancer que « le beau » dans le roman algérien est rarement dans la description littérale des attributs du corps. Il se lit dans une dimension philosophique et psychanalytique : « la beauté » se conjugue dans la rébellion, dans le désir de liberté, dans l'échange amoureux, dans un espace chargé d'héritage culturel. Le texte tente de réconcilier le féminin et « son nu ». Il tente de

cette génération de peintres orientalistes dans le souci du détail et la précision presque diabolique avec laquelle il a rendu les traits des personnages, le grain de leur peau, la velouté de leurs joues. Les deux pièces majeures de Jean-Auguste Dominique Ingres, *Le bain turc* (1832) et *Le bain* (1880-1885) [...] . Dans la même famille il faut citer deux autres tableaux puissants, *La jongleuse dans un harem* de Filippo Barratti, qui date de 1889, et *Le message, scène de hammam* (1883) d'Edouard Debat-Ponsan, actuellement au musée des Augustins à Toulouse. » Malek Chebel, *Le dictionnaire amoureux de l'Islam*, Plon, 2004, P. 252.

¹⁰⁰ Long métrage tunisien, sélectionné au Festival de Cannes et primé du Tanit d'or au Festival International Cinématographique de Carthage en 1991.

¹⁰¹ Fils d'un éminent critique culturel tunisien, Férid Boughedir a effectué ses études universitaires à Paris. Il est actuellement cinéaste et professeur à l'Institut de Presse et des Sciences de l'Information de Tunis.

¹⁰² Rym Kheriji, *Boudjedra et Kundera, lectures à corps ouvert*, Thèse de doctorat, Université Lyon II, 1999, 2000, p.27

¹⁰³ Le hammam des femmes est interdit aux hommes.

retrouver la décence de la féminité dans la pureté de la peau.

Chapitre02 : L'érotisme

Qu'est ce que l'érotisme ?

L'érotisme des Méditerranéens puise son énergie dans l'héritage anthropologique, culturel et naturel. L'Éros est fertilisé par la chaleur du soleil originelle. Une nature propice à l'Aphrodite¹⁰⁴. Les Montagnards trouvent leur inspiration dans la montagne, les Sahraouis dans les courbes des dunes mystiques, et les gens du Nord dans la Méditerranée légendaire. La nature influence la conception de l'érotisme mais l'acquis socio-culturel le définit. Nous comprenons, donc, assez vite la complexité de son inscription dans le texte littéraire.

L'érotisme, dans le roman algérien, se formule dans le cadre d'une société conservatrice, et procède d'une problématique indéniablement complexe. Entre tabou et transgression, s'écrit un corps érotique particulier, où le plaisir n'est pas toujours une finalité.

Il faut préciser que le seul couple légitime dans la société algérienne est le couple conjugal, ce qui va avoir deux conséquences : une sublimation de l'érotique entre les couples illégitimes à cause de l'interdit, et un érotisme complexé à cause de la transgression morale et religieuse. Nous rejoignons Sabrina Amara dans la définition qu'elle fait de l'« Éros Maghrébin » :

« Ce que nous appelons l'Éros Maghrébin [...] est constitué de plusieurs éléments qui sont renversés par l'écriture : un comportement sexuel traduit par "un ensemble de traits culturels invariants" tourné vers une représentation traditionnelle : et une galerie de personnages archétypaux d'une sexualité taboutique marquée par trois thèmes centraux : la virginité, le mariage et la procréation ». ¹⁰⁵

¹⁰⁴ Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, op.cit. p.7.

¹⁰⁵ Sabrina Amara, *L'érotisme dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, mémoire de maîtrise, 2004, p 26. Cité dans Lynda-Nawel Tebbani, *Le vocabulaire érotique dans le nouveau roman algérien*, Mémoire de Master, 2008, 2009, p.7.

S'ajoute à l'immoralité de l'érotisation du corps féminin, la pudeur culturelle de l'expression amoureuse dans la famille algérienne. Cela déteint sur l'imaginaire érotique et sur la parole amoureuse, et contribue à la création du tabou de la parole.

« Chaque partenaire du couple a connu dans sa famille d'origine la pauvreté des échanges verbaux entre les parents et les enfants.

Il a senti la carence d'autorité qui quelquefois a donné lieu à un autoritarisme caricatural, qui cache en fait les nombreuses difficultés parentales. Le tabou du corps dans la vie sociale, la place du groupe qui véhicule le message ancestral, l'interprétation religieuse dogmatique, lourde, l'influence des rituels magiques et du monde de l'invisible... sont autant de traits caractéristiques de l'éducation reçue. »¹⁰⁶

Mais avant d'entamer l'analyse de l'érotisme dans le roman algérien, faisons le point sur ce qui est érotique ?

L'érotisme est un de ces concepts qui, au fil des temps et des époques, se voient attribuer des acceptions hétéroclites : Éros¹⁰⁷ est un héritage des Grecs, il est « *la personnification de la puissance génératrice qui envahit les êtres vivants et les poussent à se reproduire.* »¹⁰⁸, un dieu « *universel et puissant qui contrôle, le corps, la pensée et la volonté* ». Par opposition à Thanatos la « *Personnification de la Mort. Il était le fils de Nyx (la nuit) et le frère d'Hypnos (le sommeil). Parmi les dieux, il apparaissait comme le génie ailé de la mort et venait trouver les mortels lorsque le temps de vie qui leur avait été alloué s'était écoulé...* »¹⁰⁹. Les philosophes lui donneront par la suite diverses interprétations, qui s'apparentent à l'amour, à l'élément féminin, à la beauté, à la spiritualité, au charnel, à l'esthétique, au divin...

« Le sens du premier, Éros, n'était pas clair au départ mais comportait déjà les notions de force et d'esthétique (ce facteur sera repris au XIX^e siècle). C'est par analogie avec Aphrodite que sa fonction et son image ont été déterminées. De divinité primordiale il est devenu Éros. Son sens s'est limité au domaine de l'amour et il est devenu un Éros

¹⁰⁶ Dalila Arezki, *Sens et non-sens de la famille algérienne*, Publisud, 2004.

¹⁰⁷ « [...] Erôs, le plus beau d'entre les Dieux Immortels, qui rompt les forces, et qui, de tous les Dieux et de tous les hommes, dompte l'intelligence et la sagesse dans leur poitrine » Hésiode, *Théogonie*, trad. de Lecomte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1869, p. 7. Cité dans Kacper Wiktor Nowacki, *La dynamique de l'érotisme...* op.cit. p.60.

¹⁰⁸ Michael Grant, John Haze, Dictionnaire de la Mythologie, Traduit par Etienne Leyris, Marabot, 1^{ère} éd. 1973, 1990, p.143

¹⁰⁹ Ibid., p.340

aphrodisiaque. Pour résumer, il y a trois domaines pour Éros : cosmogonie¹¹⁰, philosophie¹¹¹, arts et littérature¹¹². »¹¹³

Malgré les multitudes d'interprétations qu'a subies le mot « érotisme » à travers les siècles, elles convergent toutes vers le ressenti, vers le stimulus profond. Le C.N.R.T.L.¹¹⁴ lui donne la définition suivante :

« Caractère de ce qui, dans la pensée et le comportement, suggère, suscite, révèle, accompagne le désir sexuel. Un érotisme brutal, élaboré, raffiné, joyeux, morbide. Dans certaines religions, l'érotisme est une étape sur la voie de l'union avec la divinité. Le même caractère dans les œuvres littéraires, les arts plastiques, les arts du spectacle...»

Georges Bataille appréhende l'érotisme dans une dynamique comparative, opposant l'érotisme humain à l'accouplement animal. Un processus déterminé par le temps, le culturel et le biologique. George Bataille propose l'hypothèse de la bipolarité de l'interdit et de la transgression qui détermine l'érotisme. L'érotisme germe dans la transgression d'un interdit.

« Dans la sphère humaine, l'activité sexuelle se détache de la simplicité animale. Elle est essentiellement une transgression. Ce n'est pas, après l'interdit, le retour à la liberté première. La transgression est le fait de l'humanité que l'activité laborieuse organise. La transgression elle-même est organisée. L'érotisme est dans l'ensemble une activité organisée, c'est dans la mesure où il est organisé qu'il change à travers le temps[...] L'érotisme apparaît d'abord dans la transgression au premier degré, que le mariage est

¹¹⁰ « Selon la Théogonie d'Hésiode, le monde a été créé à partir de quatre principes, Khaos (la déchirure), Gaia (La Terre), Tartaros (Les Ténèbres) et, enfin, Éros. Seul ce dernier est suivi d'une courte description : « [...] Erôs, le plus beau d'entre les Dieux Immortels, qui rompt les forces, et qui, de tous les Dieux et de tous les hommes, dompte l'intelligence et la sagesse dans leur poitrine » (Hésiode, *Théogonie*, trad. de Lecomte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1869, p. 7). «[...] Éros cosmogonique est tout beau, universel et tout-puissant (il contrôle le corps, la pensée et la volonté).«... »Kacper Wiktor Nowacki, *La dynamique de l'érotisme...* op.cit. p.60.

¹¹¹ « Éros est plutôt traité comme une métaphore des différentes conceptions de l'Érôs(ἔρως), traduit « amour » en français. [...] dans *Le Banquet* de Platon, où l'on présente une vision dialectique d'Érôs, selon laquelle il existe deux types d'Érôs, comme il y a deux types d'Aphrodite. L'Érôs céleste, qui symbolise l'amour entre les hommes et cherche un absolu, est pris comme modèle tandis que l'Érôs vulgaire, qui ne fait pas de distinction entre les sexes, est condamné. Socrate, à son tour, propose une échelle de types d'Érôs : charnel, spirituel, esthétique et divin. »Ibid. p.61.

¹¹² « Le troisième Éros est le nom d'un personnage mythologique. Il est présenté comme le fils d'Aphrodite, de Polymnie ou de différents couples : Poros et Penia (Socrate), Hermès et Artémis, Hermès et Aphrodite, Arès et Aphrodite, Zéphyr et Iris ou Aphrodite et Zeus. C'est le mythe d'Éros, fils d'Arès et d'Aphrodite, qui a eu le plus de succès. Aussi, Éros devient-il anthropomorphe. L'image de son corps (jeune homme nu, ailé), ses attributs (arc et flèches) et même son caractère (glykypikros eros « Éros aigre-doux » selon Sapho) commencent à se préciser. » Ibid., P.62

¹¹³ Ibid., P.63

¹¹⁴ Centre National de ressources textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/> consulté en janvier 2015.

malgré tout. Mais il n'est donné véritablement que sous des formes plus complexes, dans lesquelles, de degré en degré, le caractère de transgression s'accroît »¹¹⁵

Dans une recherche sur la dynamique de l'érotisme en littérature, Kacper Wiktor Nowacki, étudie la problématique de la définition de l'érotisme. Il affirme que la représentation est le propre de l'érotisme. Il est ce qui oppose l'humain à l'animal, cette opposition n'est possible qu'à travers la représentation. Ce qui différencie le sexuel de l'érotique est l'apport de l'imaginaire alimenté par le culturel, le personnel, le spirituel etc.

« Mario Vargas Llosa considère l'érotisme comme "la désanimalisation de l'amour physique, sa conversion, dans le temps et grâce au progrès de la liberté et l'influence de la culture sur la vie privée"¹¹⁶. Si la sexualité est un trait que l'être humain partage avec les autres animaux, l'érotisme se place du côté de l'artificiel, de la représentation de la pensée humaine. L'érotisme n'est pas dans le corps mais dans ce qui se passe entre les deux corps physiques ou imaginaires. C'est toujours une interaction. Le corps tout seul n'exprime rien ; c'est l'imagination qui lui attribue un sens érotique. L'érotisme fonctionne par conséquent dans un entre-deux et aborde un phénomène à la fois personnel et universel. Ses différentes manifestations culturelles témoignent d'une diversité de perspectives, d'une interdisciplinarité et d'une métadisciplinarité »¹¹⁷

Kacper Wiktor Nowacki constate que la frontière entre la sexualité, le pornographique et l'érotisme est floue, souvent sujette à des amalgames et à des juxtapositions injustes ; il tente dès lors de clarifier l'usage de chaque concept, et d'expliquer leurs inscriptions dans les arts :

« Dans le sens commun, la sexualité est entendue comme le sexe et les rapports sexuels. L'érotisme et la pornographie sont de l'ordre de la représentation ou de la figuration dans l'anthropologie, l'histoire, l'art, le cinéma et la littérature. [...] Ni la sexualité, ni la pornographie n'ont créé un substantif "érotique" désignant une œuvre d'art. Un sexuel ou un pornographique n'existe pas, mais un érotique, si. L'érotisme a produit également l'adverbe de manière érotiquement, le substantif décrivant le degré de l'érotisme éroticité,

¹¹⁵ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Les éditions de Minuit, 1^{ère} éd. 1957, 2014, p. 115.

¹¹⁶ « la desanimalización del amor físico, su conversión, a lo largo del tiempo y gracias al progreso de la libertad y la influencia de la cultura en la vida privada », Mario Vargas Llosa, *La Civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 29. Traduction de l'auteur.

¹¹⁷ Kacper Wiktor Nowacki, *La dynamique de l'érotisme*, op.cit. P.41

le verbe érotiser pour montrer le caractère transitif de l'érotisme. La sexualité renvoie plutôt au côté anatomique, à la gymnastique du corps et à la statistique de l'art. Elle considère plutôt l'être humain en tant que sexe féminin, masculin, transsexuel ou bisexuel. La pornographie aborde surtout l'auteur, souvent anonyme et la réception de son œuvre ; elle incite au jugement de l'auteur. Sans censure et sans condamnation, il est impossible de parler de pornographie, elle devient tout à fait subjective. L'érotisme concerne plutôt l'adverbe érotiquement. L'on s'interroge sur la manière, les moyens et les méthodes pour présenter la sexualité et même la pornographie. Ainsi, l'écrivain se confronte-t-il à son œuvre. Il doit choisir s'il veut érotiser le verbe, l'adverbe, l'adjectif ou toute la phrase. L'érotisme est donc polyvalent par définition ; comme adverbe, il détermine le temps, l'espace, la quantité, la vitesse ou la manière. »¹¹⁸

Nous avons deux grands volets de l'écriture de l'érotisme : l'érotisme positif (Éros, érotisme du cœur, l'érotisme joyeux) et l'érotisme anxieux (Violent ou Thanatos) :

Georges Bataille explique qu'il y a trois formes d'érotisme, l'érotisme du corps, du cœur et de l'esprit. Nous retrouverons ces trois formes dans le roman algérien et parfois simultanément dans un même texte. Toutefois nous n'allons pas étudier l'écriture érotique à travers cette distinction. À des fins méthodologiques nous distinguerons l'écriture de l'érotisme à partir de l'effet de réception : l'érotisme positif et l'érotisme angoissé.

1. L'érotisme positif :

L'érotisme positif est l'Éros par opposition au Thanatos. Il est l'érotisme-désir, l'érotisme des attributs physiques et psychiques dans leur beauté. Son écriture est sereine et non-angoissée. Il est toute évocation du plaisir charnel. Il trouve son expression dans l'imaginaire et dans la suggestion. Comment l'érotisme positif s'inscrit-il dans le texte ? Comment s'exprime-t-il ?

1.1. L'érotisme du cœur ou la beauté amoureuse.

Nous avons remarqué que l'écriture du « beau » féminin est souvent en corrélation avec son l'échange amoureux-érotique. Par « échange amoureux » nous ne désignons pas une forme déterminée de relation ou de contrat social, mais une

¹¹⁸Ibid. p79

situation narrative dans laquelle on devine ou on comprend un sentiment ou un acte amoureux. Nous avons expliqué plus haut que la frontière entre l'érotique et le « beau » était fragile. Dans l'échange amoureux nous remarquons un enchevêtrement entre ces deux représentations. Comment le texte écrit-il la beauté et l'érotique du corps aimé et aimant ? Comment grâce à l'éros, « le beau » s'exprime-t-il ?

1.1.1.L'érotisme du corps aimé.

D'abord dans *Ombre sultane* : force est de constater la grande différence entre l'écriture du corps souffrant de Hajilaen compagnie de « l'homme », et celle d'Isma, en harmonie avec ce même homme, qu'elle appelle « l'Aimé ». Comme nous l'avons précisé dans la présentation des romans, Isma et Hajila ont épousé le même homme, la différence est qu'Isma n'a pas fait un mariage traditionnel : elle a épousé « l'Homme » après une longue histoire d'amour. En compagnie de cet « Aimé », la narratrice écrit l'esthétique en racontant les scènes d'amour physique et affectif. Elle décrit les détails de son corps : le genou, l'épaule, la joue, les yeux, les articulations, les jambes. Le corps féminin est en harmonie avec le corps du mari. Il est en fusion avec le corps masculin, elle ne l'évoque que pour parler d'amour et de faire l'amour. « *Gisante tête renversée chevelure en corolle de palmier, cou étiré en ligne convexe vers la couche sans oreiller. Sur le visage, la jouissance ne laisse nulle empreinte* » p.42 O.S.

Le corps d'Isma dans *Ombre sultane* est lieu et outil de plaisir partagé : il procure du bonheur, se donne à l'homme qu'il aime dans une chambre sans rideau, sans se cacher, en invitant le soleil : « *Peu importera la réponse. Les fenêtres qui ensuite ont fait face à notre lit sont restées nues. [...] Traversant la vitre nue, la lumière nous inonde de nappes inépuisables...* » p.38 O.S. Il n'est pas question de description d'une beauté spécifique mais le vocabulaire utilisé pour raconter le corps en amour est dans une esthétique érotique.

« Le corps entier, bras en lianes qui s'allongent, jambes nues aux pieds de nymphe, aux orteils qui se délient les uns des autres, visage éparpillé [...] Nos deux corps s'étreignent dans une lenteur de désespoir, chaque visage tourné vers l'épaule de l'autre.. » p.36 O.S.

Il y a une forme de plaisir à raconter son corps en compagnie de « l'Aimé » dans une étreinte amoureuse, ce plaisir nous l'appelons « beauté ». Il est vrai que la narratrice n'utilise pas beaucoup d'adjectifs pour la qualifier, mais l'ensemble nous raconte la beauté de la quiétude et de la tendresse amoureuse « ...*nos corps creusent un mitan de tendresse.* » p.40 O.S. L'amour de deux corps qui s'aiment, qui s'enlacent, et leur union nous peint l'image du corps en parfaite harmonie en compagnie du corps de l'aimant.

« J'allonge les jambes ; volupté d'attendre le plaisir après le plaisir, de continuer d'en avoir les membres rompus les articulations assouplies. Mes yeux s'accrochent à l'embrasure de la porte bleu vif, en suivant le contour quadrangulaire, tandis que mes reins, que mes seins, s'étalent. Mes coudes posés à plat découvrent leur saignée. » O.S. p.37

Ombre Sultane nous offre un point de vue particulier, celui du corps féminin, en tant que conscience de lui même. Dans les autres textes¹¹⁹, les narrateurs sont masculins et sont en admiration faceaux corps dont ils sont amoureux. Mais dans *Ombre Sultane*, c'est le corps aimé qui se décrit comme beau. Cette célébration du corps aimé est un érotisme de la beauté amoureuse. Elle le décrit, elle le célèbre, elle s'y attarde. Le corps d'Isma est beau parce qu'il est en train d'aimer et qu'il est aimé : « *je sens la joue rêche de l'aimé ses yeux se ferment et dans une concentration nouvelle notre double image en moi se stabilise* » p.38.O.S. La beauté du corps d'Isma n'est pas immédiate, c'est une représentation qu'elle se fait d'elle-même. La réalité du corps « érotique » est représentée dans la conscience du personnage de sa la beauté.

1.1.2. Samia, l'archétype de l'Éros.

Malgré le caractère angoissant et névrotique de *L'insolation*, l'érotisme positif y trouve son expression dans l'amour qu'éprouve Mehdi pour Samia : Samia est, dans son désir de séduction, dans sa rébellion, dans sa recherche de justice et de liberté, l'image même du « beau-érotique », cette femme aimée et désirée.

¹¹⁹ Nous entendons par les autres textes : *L'Insolation, La chambre de la vierge impure et Nedjma* ; nous expliquerons plus bas pourquoi *Nos silences* est exclu.

« S'il n'y avait pas ces cheveux que tu t'escrimais à écarter de tes yeux et de ta bouche ; s'il n'y avait pas cette couleur de tes yeux (gris ? verts ?) et s'il n'y avait pas cette poitrine houleuse que j'avais rêvée flasque, au cours d'un cauchemar éveillé ; j'aurais juré, avec très peu de conviction d'ailleurs, que je t'emmenais sur la plage dans le seul but de me faire admirer par le vieil homme au chat blanc, qui ébloui par ta présence finirait par me parler [...] S'il n'avait pas ce gros désir de toi que je portais en moi »
P15. L.I.

Mehdi essaye de justifier l'amour qu'il a pour Samia par ses névroses. Il voudrait croire que la relation¹²⁰ qu'il entretient avec elle, et sa présence sur la plage, n'ont pour but que d'impressionner le vieillard qui le tourmente¹²¹. Mais cette affirmation s'effondre compte tenu de l'intérêt qu'il porte à sa beauté.

Samia représente « l'amour esthétique », l'admiration du corps, du psyché et de l'intellect. Giuliana Toso Rodinis dans son texte « *Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra* », analyse le personnage de Samia en tant que personnage féminin archétypal du texte, et en dit :

« ...Samia, la maitresse possédée hors de la légalité, ou pour mieux dire la sexualité fulgurante et nostalgique, archétype de la beauté et en même temps de la conscience d'une dépossession du moi sans retour, d'une persécution qui conduit à la mort via la culpabilité... »¹²²

Nous avons précédemment étudié comment Samia, dans sa liberté et son besoin de se défaire du clan familial et des lois patriarcales, représentait la beauté dans *L'Insolation*. Réétudier le même personnage pour une deuxième représentation peut paraître redondant, mais ces deux études ne sont pas antinomiques, elles sont complémentaires. Le corps est beau parce qu'il est libre et Mehdi aime Samia parce qu'elle est libre et puisque son corps est aimé par conséquence il est beau.

1.1.3. Il n'y a d'Éros que dans l'amour.

¹²⁰ La plage est l'espace qui concrétise leur relation, lieu de leurs rencontres interdites et de « la défloration »

¹²¹ Mehdi est obsédé par un vieil homme qui habitait la plage où il se rendait avec Samia. Ce vieillard muet, intriguait le narrateur par ce silence qu'il essayait de rompre, Samia étant une de ses stratégies pour déstabiliser le vieillard

¹²² Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, L'Harmattan, Paris, 1994, p54.

Dans *La chambre de la vierge impure* l'amour se mêle à l'érotisme dès l'incipit : « *Et l'eau n'est pas dormante. Au sommet de son orgasme, en dessus de moi, Sultana hurlait : "Suce-moi les seins, suce-moi le sein !"* » P11C.V.I. Le texte s'ouvre sur une exultation érotique entre Ailane et sa cousine Sultana. L'incipit est un orgasme exprimant la beauté du corps féminin en train de faire l'amour¹²³, témoignant d'une complicité et d'une liberté saisissante. Le personnage masculin ne réagit pas à cet appel, laissant la parole au corps féminin. Le texte met en scène une femme en harmonie avec son corps, une voix hurlante, demandant à ce que son corps soit en contact avec l'autre. L'incipit est une admiration du corps aimé et désiré. L'acte amoureux est magnifié, il est décrit avec beaucoup de sensualité et de fascination.

Il y a une admiration de l'autre, de la beauté de l'autre, reconnue et avouée. « *...quand je pénétrais Sultana l'eau de son regard passait d'un noir magnifique à un vert jade.* » p.13C.V.I.. La pénétration étant une union parfaite et littérale entre deux êtres ; à ce moment privilégié, les yeux (avec leur charge symbolique) changent de couleur, puis il continue « *j'ai pris son visage angélique entre mes mains et murmuré à son oreille : "laisse-moi te regarder"* ».

La beauté dans *La chambre de la vierge impure* est étroitement liée à « l'échange amoureux ». La comparaison que le narrateur fait entre de Laya et Sultana, confirme cette idée. Ailane, en racontant comment il a essayé de séduire Laya, compare le désir qu'il a eu pour ces deux femmes et se souvient avec mélancolie de la beauté du corps aimant de Sultana en regard du corps inerte de Laya. La sensualité des seins perd de son sens quand il n'y a pas interaction : il n'y a beauté que s'il y a échange amoureux. La comparaison des deux beautés ne réside pas dans les caractéristiques des corps mais dans l'expression de l'amour partagé, leurs réactions et interactions, entre seins frigidés et femme hurlant son plaisir.

« Je glissais ma main entre les deux seins froids de Laya. Je les caressais. Ils n'étaient que deux morceaux de chair glacée. Je pensai à Sultana au bord de l'orgasme me

¹²³ Nous parlons de relation amoureuse physique car l'auteur la qualifie ainsi à la page 12 « « Quand on a eu fini de faire l'amour »

hurlant : “Suce-moi les seins, suce-moi le sein !”. C’était la première fois que nous avions nos orgasmes ensemble, synchronisés et accordés. » P52 C.V.I. II

« Chehla était belle et jalouse. L’eau de sa paire d’yeux couleur de jade se métamorphosait en eau divine. Le regard braqué sur Mouloud l’efféminé, un peu tourmentée, agitée, elle étalait à ses pieds une peau de chèvre propre réservée au prières assises, d’un geste gracieux et élégant, elle épluchait une pomme et la faisait manger à son mari, un morceau après l’autre. »p87 C.V.I.

Compte tenu du contexte socio-culturel et de la réception algérienne, le texte d’Amin Zaoui, et spécialement son incipit, pourraient être considérés comme provoquants. Cet incipit n’est pourtant que l’affirmation du désir féminin. Mais la crudité des termes employés n’est pas gratuite : elle a peut-être l’intention de bouleverser les tabous sociaux et d’être une forme de plaidoyer donnant à la femme le droit au plaisir charnel.

Dans *Nos silences*, Wahiba Khiari ne célèbre pas le corps amoureux, comme nous l’avons expliqué plus haut : la nature du texte laisse peu de place à la représentation de la beauté. Il est bien sur question d’amour et de bonheur quand la narratrice du récit enchâssé raconte le jour de son mariage à Tunis, une union espérée et salvatrice, mais elle ne s’attarde pas sur ce corps amoureux. Le texte est spécifiquement dédié au corps meurtri, malade, douloureux mais jamais en situation amoureuse hormis quand, timidement, elle raconte son corps heureux d’avoir épousé l’homme qu’elle aimait.

« ... je tremble sous mon burnous blanc de laine brodé au fil de soie. La tête entièrement cachée par la capuche [...] Et les youyous fusent de partout. C’est tellement fort que je pleure. J’ai attendu ce jour si longtemps, et tant souffert pour y arriver. [...] Moi, l’étrangère, on m’a refusée, on s’est méfié de moi, on m’a crue incapable de l’aimer juste pour ce qu’il est. On ne savait pas que de son amour je m’étais fait une patrie et que ma terre d’accueil c’était encore lui. J’avais habité ses promesses les plus muettes, celles qu’il avait peur d’avouer. J’ai été bercée par le rêve de nous deux jusqu’au bout. »p83, 84 N.S.

La charge affective provoque une esthétique érotique et un érotisme souvent esthétique, qui se traduit par la sublimation voire la divinisation du corps féminin ou de la relation intime.

« La sublimation de la femme, est finalement un art de spiritualiser la chair, d'aller en quelque sorte au-delà de la sensibilité et de saisir à travers les sortilèges de l'orgasme et de la magie de l'amour, la grandeur mystique de l'œuvre et de la volonté de Dieu »¹²⁴

Dans *L'Insolation* le personnage de Samia reflète le mieux cette magnification de « l'aimée ». Mehdi raconte la femme-icône idéalisée qui vacille entre le réel et l'imaginaire. Elle y est l'archétype de la beauté et de l'érotisme¹²⁵. Son érotisme tient aussi à l'incertitude de sa présence. Mehdi, dans ces délires l'imagine présente/absente¹²⁶.

« (Et moi qui la suivais d'une boutique à l'autre, fasciné par ses jambes nues et souples [...] vierge secrète !... » p.239 L.I.

« ...avec cette poitrine que tu aimais exhiber en t'étirant, sans aucun scrupule, face à mes pauvres yeux de petit professeur de philosophie... » p.15 L.I.

Nous lisons cette idéalisation du personnage Samia, dans le choix du prénom. Mehdi explique que Nadia pense que le choix du nom de Samia (personnage halluciné d'après elle) provient de la danseuse égyptienne Samia Gamal. Cette dernière représentait l'archétype de la femme érotique dans le monde arabe.

« ...découvert la photo d'une actrice célèbre dans toute la contrée pour sa dance du ventre et les charmes de son corps qu'elle exhibait quasiment nu [...] j'étais sincèrement amoureux de la danseuse du ventre qui s'exhibant dans des films semi-pornographiques [...] que nous sifflons à chaque déhanchement » p.60 L.I.

Mais l'image de Samia trouve essentiellement son érotisme dans sa rébellion. Elle représente la femme libérée, qui tente de couper le lien avec le clan. Le narrateur est en admiration face à son intelligence et à son courage. Mehdi revient souvent sur

¹²⁴ Abdelwahab Bouhdiba, *La sexualité en islam*, P.U.F., 1975, p.191. Citée dans Malek Chebel, *L'esprit du Sérail...*, op.cit., p.182.

¹²⁵ Revoir la page ...

¹²⁶ Mehdi en parlant de Nadia, l'infirmière : « Le plus beau, c'était qu'elle n'ait aussi l'existence de Samia, cette élève que j'avais séduite malgré ma peur du clan des orangers... » p.20 L.I.

cette particularité, qui la définit: « *Tu avais répondu qu'entre la maison du jour et la prison de la nuit, tu avais bien besoin de sortilège* » p.15 L.I.

Samia est érotique dans sa représentation mentale (intellectuelle) et physique. Mais au moment où le désir passe de la suggestion à l'aboutissement, – la relation sexuelle –, Samia cesse d'être érotique, et son corps inspire l'angoisse et l'anxiété que *L'Insolation* va décrire tout au long du texte. Il faut savoir que la littérature de Rachid Boujedra est « engagée » : écrire l'érotisme, qu'il soit jouissif, poétique, excitant ou abject renferme souvent des revendications qu'elles soient sociales, existentielles ou politiques. Elles seront analysées dans la deuxième partie de notre recherche.

Dans *La chambre de la vierge impure*, Ailane a un regard admiratif et amoureux sur la majorité des personnages féminins qui souvent s'entremêlent. Cela se confirme par la présence dans ce texte de toutes les variations de l'érotique que nous avons étudiées, illustrées par différents personnages : Sultana, Chahla, Laya, Rokia et Zahra. Ailane est dans une admiration continuelle de ces personnages, toutefois, nous ne retrouvons pas une construction claire d'une situation amoureuse. Il est vrai que nous comprenons l'affection qu'il porte à Sultana, mais le sentiment amoureux est incertain et instable. L'érotisme du cœur est certes présent dans le texte d'Amin Zaoui mais il est discontinu et hésitant.

Raconter l'érotisme du cœur chez Assia Djébar rappelle inévitablement *Les nuits de Strasbourg*. Ce texte semble vouloir oublier la violence de la société et du patriarcat envers le corps féminin, celle de l'Histoire et celles des interdictions socio-religieuses. *Les nuits de Strasbourg* est un texte dédié à l'érotisme humaniste : les amants sont de nationalités différentes, de pays qui d'ordinaire se font la guerre ; les relations amoureuses charnelles entre ces personnages sont une réconciliation, une invitation à la paix et à l'amour.

« –Tu es mon amant et tu es français ! [...] »

...elle aime tant « regarder avec le bout des doigts », ainsi se rappellera-t-elle ce moment précis où leurs corps enchevêtrés se tendent, s'allongent en travers du lit. « Je fais ta connaissance encore et encore ! » sa voix est fervente, sa bouche, par petits coups lapés, descend le long du flanc de l'amant. Sa jambe le chevauche à moitié, elle glisse,

s'accroupit entre ses cuisses, lui caresse les aines ; ils se mêlent. Il la pénètre à nouveau, elle garde, cette fois les yeux ouverts ; l'ombre s'est éclaircie. »¹²⁷

Nous sommes loin de la violence de l'écriture de la sexualité boujedrienne. Écrire l'érotisme et le corps féminin, sans violence, n'est pas chose récurrente dans la littérature algérienne, Assia Djébar dans ce texte rompt avec cette tradition. En ce sens, ce livre est innovant et précurseur. Bien entendu, nous retrouvons cette écriture du corps qui se délecte de l'amour charnel et de l'érotisme du cœur dans *Ombre sultane*¹²⁸, elle n'y est que suggérée. Isma décrit le plaisir de la relation charnelle en compagnie de l'homme aimé. C'est une écriture de l'intime et de l'amour où l'érotisme n'est pas fortement recherché :

« L'effondrement se prolonge. Mon buste penche, l'une de mes épaules dérive, l'un de mes bras tend ses muscles. Avec un acharnement attentif, improviser des postures éphémères, meurtrir mes jointures ; je réimagine le monde à travers mes cils.

Nous courbons la nuque pour un premier précipice. Rythme qui s'accélère : piétinement du désir nu, arrêt abrupt. De nouveau, la quête conjugulée. Au cours de l'embrasement qui suit, je ne peux oublier le mur face à moi, luisant par plaques. Temples martelés, je crois griffer l'écran de rêves ressuscités. » p.39 O.S.

Ombre Sultane met en scène une comparaison entre l'homme « aimé » et l'homme « ennemi ». Nous pouvons lire dans ces passages où Isma raconte l'amour, la douceur, l'intimité, la complicité et la jouissance qu'elle ressent en sa compagnie, comme une autre version possible de « l'homme » et de la relation amoureuse ; par opposition à l'homme « violeur » et à l'objectivisation du corps que subit Hajila de la part de ce même « homme », rattrapé par le machisme social. Cette écriture de l'érotique-passion, est une invitation au respect du corps au détriment de l'héritage socio-culturel. L'homme violeur peut être aimant s'il abandonne le dictat éducatif.

1.2. L'érotisme des sens :

Les sens suggèrent le corps sans le dévoiler. Une proximité incertaine qui alimente fortement l'imaginaire érotique littéraire. Francis Ponge disait :

¹²⁷ Assia Djébar, *Les nuits de Strasbourg*, Actes Sud, 1997, p.55, 56, 57.

¹²⁸ Et dans *Les alouettes naïves*.

« ... Donner à jouir à l'esprit humain. Non pas seulement donner à voir, donner à jouir au sens de la vue (de la vue de l'esprit), non ! donner à jouir à ce sens qui se place dans l'arrière-gorge : à égale distance de la bouche (de la langue) et des oreilles. Et qui est le sens de la formulation, du Verbe. Ce qui sort de là a plus d'autorité que tout au monde : de là sortent la Loi et les Prophètes. Ce sens qui jouit plus encore quand on lit que quand on écoute (mais aussi quand on écoute), quand on récite (ou déclame), quand on-pense-et-qu'on-l'-écrit. Le regard-de-telle-sort-qu'on-le-parle »¹²⁹

1.2.1. La voix :

Écrire la voix féminine revient à écrire et à transcender le corps féminin. D'une part cette écriture démasque le corps qu'elle suggère, d'autre part elle anticipe son image visuelle à partir d'une appréciation sensorielle qui excite l'imaginaire. Représenter le corps féminin par la voix transforme son identité et son essence, d'une représentation graphique à une représentation sensorielle. Chris Perriam raconte l'importance de l'imaginaire en soulignant « *le lien, caractéristique de l'érotisme, entre la présence du corps et son inaccessibilité ou son mystère. Tout n'est pas dévoilé, afin de préserver le désir* »¹³⁰

1.2.1.1. Le youyou :

La voix féminine semble être l'expression favorite de l'érotisme positif. Dans *L'Insolation* et *La chambre de la vierge impure*, elle se lit sur plusieurs registres, celui de la nostalgie amoureuse, de la musicalité mystique, de l'intention séductrice et de l'indice érotique.

Par indice érotique nous entendons « le youyou »¹³¹. Dans *L'Insolation* le « youyou », est la plus significative et la plus claire des représentations érotiques non-angoissées. Mehdi, se remémorant le jour de sa circoncision s'attarde sur le souvenir à

¹²⁹ Francis Ponge, *Le grand recueil, Méthodes*, Gallimard, 1961. Cité dans : *Les actes de lecture*, AFL, n°67, 1999 : https://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL67/AL67p23.html. Consulté en Septembre 2016.

¹³⁰ Lucie Lavergne, Mises en scène et suggestions érotiques dans les recueils *Los devaneos de Erato* et *Devocionario* d'Ana Rossetti, 2012 <http://www.pandesmuses.fr/article-n-2-mises-en-scene-et-suggestions-erotiques-dans-les-recueils-los-devaneos-de-erato-et-devocionario-111729878.html>, consulté en Septembre 2016.

¹³¹ « Selon les régions, ces trilles se nomment en arabe : *tzaghârid*, *tzaghârit*, *twalwil*, del'arabe classique *walwala*, et en berbère : *zrarit* au Maroc, *tarallélit* dans le Hoggar et *illilwen* en Kabylie. » Malek Chebel, *L'esprit de sérail*, Petite Bibliothèque Payot et Rivages, 1^{ère} éd. 1988, 1995, p.191

charge érotique de ces « hurlements rituels » qui jaillissaient de derrière les portes closes. Une présence sonore qui suggère la présence féminine et la certifie. Nous comprenons la charge érotique qu'attribue le texte au « youyou » dans la description que Mehdi en fait et dans la réaction sexuelle qu'il prête au Cheikh (qui devait pratiquer la circoncision).

Mehdi, l'enfant, se souvient de cet instant érotique qu'est l'effusion des youyous, et de ce qu'il a provoqué dans son imaginaire. Il explique que « le youyou » rappelle la bouche, qui rappelle la langue, qui rappelle le palais, puis les dents et la gencive. Nous assistons à une description presque pornographique de la bouche, symbole de la féminité, de la sexualité et de la pratique amoureuse (le baiser). Rachid Boujedra, qui a rarement écrit l'esthétique du corps sans angoisse, use, dans cette description de la bouche, de qualificatifs tels que : flamboyante, brillante, éblouissante éclatante.

« Leurs cris étaient éjectés à une allure très rapide de leurs bouches où la langue joue un rôle primordial [...] Il s'agissait là d'un savoir-faire qu'elle monopolisaient et dont elles étaient très fières [...] Ils savaient les femmes puérides et les laissaient vriller de toutes les fibres de leurs palais hachés , pressurés, meurtris par ce roulement de la langue sur elle-même , percutant contre la paroi des dents, écorchant les gencives frottées à l'écorce de chêne pour mieux en faire éclater la rougeur flamboyante dans l'émail de la denture éblouissante et devenue plus blanche et plus brillante grâce à ce contraste étonnant »p.39, 40 L.I.

Mehdi va plus loin, et décrit l'effet de l'érotisme du « youyou » sur le Cheikh, expliquant que « l'idée » de la présence féminine – que suggère le « youyou » – est « capable » de lui provoquer « une érection ». Il est un indice de la féminité, de la sensualité et de l'intention séductrice du corps anonyme.

« À l'idée de toutes ces bouches cernées de toute cette blancheur due à l'écorce de chêne [...]Le bonhomme était capable d'une érection[...]toutes ces femelles jacassantes derrière les portes et les fenêtres et toutes ces langues fines, acérées, rouges. [...] Il était énervé par l'excitation continue qui fondait sur lui, à travers ces youyous stridents et fantastiques... »p.39 L.I.

Dans ce passage Le désir va de paire avec la suggestion, la beauté et l'érotisme sont une idée, le fruit d'une imagination excitée par les voix. Le corps féminin y est une image mentale. Le son prouve la présence du corpsset rappelle son interdiction.

Le youyou est érotique grâce à la beauté du son. Il est décrit comme un acte séduisant et excitant, qui passe par la voix et par un mouvement du corps dans l'intention de séduire. Mais ce qui offre au « youyou » cette charge érotique, c'est cette restriction et parfois cette interdiction du corps féminin. Le « youyou » transgresse cette interdiction, il la contourne. Mehdi insiste : « *on ne voyait pas les femmes, mais les femmes regardaient les hommes* »³⁹. « Le youyou » devient l'expression du corps absent. Cette absence a justement comme effet de stimuler l'érotisme, celui-ci, surgissant dans la transgression de l'interdit.

Malek Chebel dans son texte *L'esprit de sérail* explique que le « youyou » est, en plus de sa fonction informatrice, une forme de communication entre les sexes, dument séparés. D'après lui, le « youyou » est de nature érotico-sexuelle, il est un jeu auditif utilisé le plus souvent comme un outil de séduction:

« Les youyous fonctionnent donc, chez les jeunes femmes, comme une stratégie élaborée et complexe qui vise à informer le groupe compact des mâles regroupés dans l'enceinte « sociale » de la maison de leur maturité sexuelle. Le « chant » émis est alors à prendre moins comme l'exécution d'une partition innocente et sans autre portée que strictement esthétique, mais plus profondément comme le symbole d'une énergie puissante, qui gouverne un instinct d'union extrêmement fort. »¹³²

Nous retrouvons, dans *La chambre de la vierge impure*, cette féminité du « youyou ». Ailane raconte sa tante, Zahra, belle, coquette, à la voix divine. Le dernier souffle du personnage iconique, à la beauté irréprochable, est un « youyou ».

« Le cortège de la mariée avançait dans le brouhaha [...] et les youyous de Zahra [...]...dans les bruits de la fête Zahra s'évanouit, agrippée à son youyou. La fête s'est poursuivie [...] Puis les youyous ont cessé, se sont envolés. Zahra aussi » p.19 C.V.I.

¹³² Malek Chebel, *L'esprit de sérail*, op.cit. p. 195, 196

Le « youyou » de Zahra représente la beauté – envoutante – de sa voix¹³³, de sa féminité et sa « joie de vivre ». « Le youyou », dans ce passage a une importance représentative telle qu'il devient le lien entre la vie et la mort. Dès lors le « youyou » arbore une dimension mystique, il est le passage entre ces deux mondes, auxquels il appartient. Il faut rappeler que le « youyou », traditionnellement, accompagne tous les rituels notamment ceux à caractère spirituel, telle que les « Hadrat »¹³⁴, ou la sortie funéraire des martyrs et des jeunes femmes. Dans la société maghrébine le « youyou » n'est donc pas étranger au mysticisme et à la spiritualité. C'est une mythification à laquelle, la voix féminine est généralement associée.

1.2.1.2. Oum Kaltoum.

Depuis *L'Odyssée* et la mélodie de ses sirènes à la tentation irrésistible, la voix féminine est une allégorie omniprésente du pouvoir érotique. À l'instar de leur chant antique, la voix d'Oum Kaltoum, la « divine », s'insère dans le texte de Rachid Boujedra et d'Amin Zaoui, comme une preuve ultime de la beauté et de l'envoutement de la voix féminine « *Avec la voix de la Divine qui me met en transe...* »p.165 L.I.

Mehdi dans *L'Insolation* compare l'opium et Oum Kaltoum¹³⁵. Il explique que la beauté de sa voix et de son chant sont aussi envoutants et dangereux que l'opium. La voix d'Oum Kaltoum a l'effet de l'opium sur le peuple, le rendant en état de dépendance et de résignation. Cette métaphore souligne intensément le pouvoir spirituel de la voix. « ... *Les oreilles pleines de la voix d'Oum Kaltoum, à la fois cantatrice divine et opium du peuple, très dangereuse de toute manière, pour la jeunesse du pays...* »p.160, 161 L.I.

L'expression « Opium du peuple » est une allusion à Karl Marx et sa célèbre phrase : « *La religion est l'opium du peuple* ». Afin de comprendre cette analogie nous nous référons à l'analyse du Baron d'Holbach dans son *Système social* (écrit en

¹³³ Nous allons évoquer, en suivant la beauté de la voix de Zahra.

¹³⁴ Un rituel qui prépare à la transe collective

¹³⁵ « Pendant plus d'un demi-siècle, la chanteuse égyptienne Oum Kaltoum fut l'objet d'un culte sans précédent dans le monde arabe. Par les extraordinaires qualités de sa voix et par le prodigieux effet de son chant sur la sensibilité arabe, elle a pris place au tout premier rang des phénomènes de l'art vocal. » Raymond Morineau : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/oum-kalsoum/> Consulté en Novembre 2016.

1770¹³⁶), qui explique le mieux cette réflexion marxiste. Toutefois, nous précisons que nous ne nous référons pas à son sens premier, mais à la pertinence de son explication qui nous permettra de comprendre en quoi la voix d'Oum Kaltoum est opium ?

« Bien loin d'éclairer l'homme et d'en faire un être raisonnable [...] elle n'en fit qu'un automate qui n'osa jamais consulter sa raison, et qui se laissa toujours guider par l'autorité. Il se méconnut, il se défia de ses propres forces, il n'eut aucune idée de la société, il ignora ce qu'il devait à lui-même et ce qu'il devait aux autres : il crut ne rien devoir qu'à la puissance invisible, dont il ne connut les intentions secrètes que par l'organe secret des prêtres. Ceux-ci ne firent de lui que l'instrument aveugle de leurs propres passions, de leurs intérêts, de leurs caprices et de leurs rêveries... »¹³⁷

Nous nous permettons une extrapolation de cette citation afin de cerner la dangerosité que *L'Insolation* prête à l'érotisme de la voix féminine. À l'instar de la religion et de l'opium, la voix féminine – dans ce qu'elle a d'envoûtant – rend l'homme déraisonnable. Il ne contrôlera plus son être, il pourra y perdre son identité, il obéira à la puissance de son désir, et aux rêveries et caprices de celui-ci. Mehdi prévient du pouvoir de l'érotisme de la voix : cette angoisse du pouvoir érotique confirme la peur de la violence du désir, expliquée par Georges Bataille¹³⁸, et qui caractérise l'œuvre de Rachid Boujedra.

La voix féminine, incarnée par Oum Kaltoum, est dangereuse dans sa beauté et dans sa spiritualité. D'après Mehdi « Mélopée » est son chant : « la Mélopée » nous renvoie vers deux sens, le premier est « *mélodie ou chant monotone.* », ¹³⁹ le second est « *L'art, les règles de la composition du chant. On ne l'emploie qu'en parlant de la Musique des anciens. Il se dit aussi de la Déclamation notée des anciens.* » ¹⁴⁰ ; la mélopée d'Oum Keltoum ou la mélopée des sirènes antiques, et leurs chants mythiques.

¹³⁶ Il va sans dire que cette analyse précède celle de Marx

¹³⁷ Nous nous sommes référé à l'anthologie de *L'Opium du Peuple*, le temps des Cerises, 2008, P.7.

¹³⁸ Georges Bataille *L'érotisme*, *op.cit.* p. 153

¹³⁹ Dictionnaire *Le parisien* : <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/m%C3%A9lop%C3%A9e/fr-fr/> consulté en Novembre 2016.

¹⁴⁰ Centre national des ressources textuelles et lexicales : <http://www.cnrtl.fr/definition/academie8/m%C3%A9lop%C3%A9e>

Ensuite, le narrateur dépasse l'allusion à la mythologie pour greffer à la voix féminine la spiritualité et la religiosité de la lecture du texte sacré :

« La mélodie moulue et remoulue jusqu'à l'exaspération, et l'autre à pleurer ses amours mortes, l'Étoile de l'orient, avec sa voix de lectrice du Coran, son brio et la cithare qui miaule et claque à travers ces arabesques sonores, ces va-et-vient et ces retours en arrière, pour reprendre à nouveau la mélodie du chant profond... » p.162 L.I.

Nous remarquons, aussi cette image de la « Oum Kaltoum liseuse de Coran » dans le texte d'Amin Zaoui :

« J'ai écouté Oum Kalsoum interprétant la chanson d'un film intitulé *Sallama*, où la diva avait le rôle principal, en chantant majestueusement quelques versets du saint Coran. » P.137 C.V.I.

Le rapprochement entre le spirituel et la voix féminine est une constante de *La chambre de la vierge impure*. Ailane s'attarde à décrire la beauté « divine » de la voix des personnages féminins : Zahra, Sultana, Laya, les maîtresses colombes ou encore Oum Kaltoum :

Ailane à propos de son père et sa quête mystique: « Il avait entendu une belle voix féminine qui lisait à haute voix le Coran. »p. 52 C.V.I.

Ailane en parlant de Laya: « Je fuyais les longues heures hivernales en prêtant de plus en plus attention à la belle voix de cette Espagnole ou Marocaine qui récitait tantôt le Coran, tantôt des poèmes, psalmodiant le prophète Mohammed, que le salut soit sur lui. »p.41 C.V.I.

Ailane décrivant Sultana « Sa voix douce et délectable me paraissait appartenir à une race d'oiseau en voie de disparition »p.12 C.V.I.

Rachid Boujedra et Amin Zaoui dans cette écriture de la voix féminine spirituelle lient l'érotisme du corps et l'érotisme spirituel¹⁴¹ : Georges Bataille explique que l'érotisme sacré, ou dans notre cas l'érotisme divin, ont la même finalité que tout autre érotisme, celle de la continuité de l'être ; qu'on retrouve notamment dans le sacré (le Coran) et le mysticisme de la voix féminine. Georges Bataille explique cet amour de Dieu, dans ce qu'il représente comme continuité et production de l'être. Il est, dans

¹⁴¹ Nous définirons l'érotisme spirituel dans le point suivant.

l'imaginaire du croyant, l'essence même de l'union, de l'amour et de la continuité de l'être.

« Dieu est un être composite ayant, sur le plan de l'affectivité, même d'une manière fondamentale, la continuité de l'être dont je parle. La représentation de Dieu n'en est pas moins liée, aussi bien par la théologie biblique que par la théologie rationnelle, à être personnel, à un *créateur* distinct de l'ensemble de ce qui est. »¹⁴²

1.2.1.3. Voix et dénonciation.

Par l'écriture de la voix érotique, le texte d'Amin Zaoui aspirerait aussi à une dénonciation des injustices qui incombent au corps et à la voix féminine dans les pratiques religieuses. Ailane raconte que Sultana, dans sa lecture coranique, armée de sa belle voix et de la spiritualité du texte coranique, avait ébloui l'imam du village qui a fini par lui proposer de venir « discrètement » – et déguisée en homme – appeler à la prière de l'aube, afin d'attirer plus de fidèles. Elle se rend à la mosquée déguisée et fait l'appel ce jour là, et ose même (déguisée) faire la prière parmi les hommes.

« Et quand la belle voix de Sultana s'est élevée doucement, récitant le texte d'Allah, les hommes, tous les hommes, se sont installés devant les portes et les femmes, toutes les femmes, se sont rassemblées sur les terrasses [...] dans un état de transe. Ils savouraient la voix angélique et céleste bercée dans des cordes en miel [...] sous le charme de cette voix féminine. [...]

Séduit à la folie par la voix fabuleuse de Sultana chantant le Coran, le jeune imam du village n'a pas résisté [...] discrètement [...] habillé en homme, Sultana, de bon matin s'est introduite dans le minaret pour lancer un appel de l'aube. Habilement dissimulée, elle n'a pas hésité à effectuer sa prière entre les rangés d'hommes [...] sa belle voix a drainé tout le village à la prière de l'aube... » p.139 C.V.I.

À travers ce passage, le texte dénonce la mise en quarantaine du corps et de la voix féminine. Il met en scène l'interdiction de l'espace et de la voix, qui cesse dès que Sultana masque sa féminité devenue, dans ce contexte, coupable. *L'insolation* dans ce que nous avons vu plus haut, le rejoint dans cette dénonciation. Le youyou devient la preuve ultime de l'ablation du corps interdit de l'espace « homme ». Ces deux textes accusent l'injustice dictée par un patriarcat ancestral. Ils racontent la

¹⁴² Georges Bataille, *L'Érotisme*, op.cit. p.27

spiritualité de la voix féminine liseuse du « Coran », incarnée notamment par Oum Kaltoum ou Sultana, afin de la réconcilier avec la spiritualité et la religiosité. Dans cette écriture presque humaniste, nous pouvons lire que la religion trouve sa spiritualité dans la voix féminine.

1.2.1.4 Voix-fascination.

La voix féminine et son érotisme sont une valeur universelle, mais son importance dans le Maghreb est singulière. Jean Paul le Charnay constate que :

« Le son de la voix féminine est, plus qu'en d'autres civilisations, chargé de suscitations érotiques ; l'amour ou le désir naissent souvent, sont provoqués par les rires ou les paroles trop hautes, comme par la peinture orale de la beauté du corps féminin ou la vigueur des ébats féminins. »¹⁴³

La dynamique érotique de *La chambre de la vierge impure* tourne, essentiellement autour de la voix. Le texte ne s'ouvre-t-il pas sur la voix d'un orgasme féminin, comme expression du désir abouti ? La voix féminine est omniprésente dans ce texte : elle séduit, elle raconte, elle rassure, elle est expression de la beauté, de la féminité et de l'érotisme. Le père d'Ailane, le savant, explique même que l'amour d'une femme est d'abord une fascination de sa voix.

« ...L'amour d'une femme se réveille d'abord dans la fascination de la voix. Les cordes vocales resteront les menottes les plus dures. On est attiré et excité par le pouvoir de la voix. L'oreille sollicite et provoque le cœur avant l'œil. » p.86 C.V.I.

« Zahra était la plus belle des trois. Coquette. [...] avec sa voix qui chantait les meilleures chansons andalouses et *hawzi*... »

« La voix de ma sœur la sourde-muette, m'avait aidé à surmonter ma solitude et à avaler ces longs mois, ces jours interminables et ces heures obscurs » p.40 C.V.I.

Mehdi (narrateur de *L'Insolation*) rejoint le père d'Ailane dans cette écriture de la voix féminine en tant qu'érotisme du cœur. Le narrateur explique que la voix de Samia est ce qu'il lui reste d'elle comme image mentale. Mehdi, dont l'érotisme est souvent angoissé, trouve dans cette représentation, vocale ou sensorielle du corps, un

¹⁴³ Jean Paul Charnay , « Communication et société, variations sur parole, amour et cuisine », in *L'ambivalence dans la culture arabe*, (éd.), Paris, Anthropos, 1986, P.178.

apaisement de son anxiété permanente. Une voix qu'il décrit et qu'il qualifie d'envoûtante. Le « youyou » exprimerait la violence du désir et de l'érotisme suggéré, mais la voix de l'aimée trouve son érotisme dans la douceur de l'amour et de l'absence du corps féminin qu'elle suggère mais ne définit pas, ce qui contourne l'anxiété de Mehdi.

« Je peux rêver... Pas du corps de Samia dont le souvenir devient de plus en plus flou, mais de sa voix qu'elle avait quelques peu enrouée et délicatement rêche, avec des sons rauques et envoûtants. » p.129 L.I.

Nous comprenons le réel pouvoir érotique de la voix dans un poème de Bachâr ibn Bourd un des plus grands poètes classiques arabes. Nous avons choisi ce poète pour insister sur le rôle suggestif de la voix féminine, puisqu'il était aveugle, et la voix lui servait d'indice de la sensualité féminine :

« Bonnes gens, j'éprouvais un violent désir
Pour une femme de votre tribu.
Je ne la connais pas encore
Mais l'oreille peut susciter la passion
Quelques fois avant les yeux
« Une personne que tu ne vois pas
t'attire ? Demandèrent-ils — Oui, leur répondis-je.
L'oreille, comme l'œil, contribue à nourrir le cœur. »¹⁴⁴

1.2.2. « Le toucher ».

Contrairement à la présence remarquable de la voix féminine, et son pouvoir érotique, le sens du « toucher » est rarement évoqué. Pourtant André Gide¹⁴⁵ affirme que « *Entre toutes les joies des sens, j'enviais celles du toucher* ». Nous retrouvons cette fascination du sens du « toucher » dans beaucoup de littératures, notamment la

¹⁴⁴ Cité par al-Tifâchi, *Les Délices des cœurs ou Ce que l'on ne trouve en aucun livre*, trad. R. R. Khawam, Paris, Phébus, coll. « Domaine oriental », 1981, p.115

¹⁴⁵ Dans *La symphonie pastorale* d'André Gide, le personnage du pasteur tombe amoureux d'une orpheline aveugle.

chinoise qui, souvent, exprime le sentiment par le toucher¹⁴⁶. Mais bien que faiblement présent, nous lisons ce sens dans le texte d'Amin Zaoui et d'Assia Djebar.

Ailane (narrateur de *La chambre de la vierge impure*) raconte le fort effet provoqué par le « contact corporel » avec le corps de Chehla. Chehla est la belle mère admirée, icône de la femme-passion, belle, spirituelle et intimidante. « *Elle m'a pris la main, j'ai trouvé dans la sienne une chaleur unique. J'ai tremblé. Quelque chose comme un séisme s'est produit en moi, et la fièvre m'a envahi [...] elle n'a pas osé dire un mot.* » p.116 C.V.I.

« Le toucher » tel que nous l'entendons est une pause narrative, un événement que le texte décrit expliquant l'effet ressenti, un stimulus provoquant un sentiment de désir. Il est vrai qu'*Ombre sultane* évoque brièvement « la caresse » ou l'étreinte avec l'aimée, mais cette évocation se perd dans la narration.

« Arche de nos corps qui tangent ; un chat miaule sur une terrasse, un matrone gémit non loin. L'instant d'une caresse, nos bras se dénouent... »p.41, 42 O.S.

« La porte est claquée en plein jour. Nos deux corps s'étreignent dans une lenteur de désespoir, chaque visage tourné vers l'épaule de l'autre, puis l'ardeur s'adoucit... »p.36 O.S.

« Le toucher » est la preuve de l'existence de l'autre corps, c'est une forme de fusion, d'union et de continuité. Si l'on se réfère à *L'Érotisme* de Georges Bataille, qui explique que l'érotisme n'est qu'une recherche de continuité, nous comprenons aisément l'érotisme du « toucher ».

1.2.3. « L'odorat ».

À l'instar du « toucher », « l'odorat » est, à l'exception de *La chambre de la vierge impure*, peu présent dans notre corpus. « L'odorat » est considéré comme un contact sensoriel¹⁴⁷, mais dans ce texte il est à comprendre dans son sens primaire. Laya arrive déguisée en homme dans le maquis, mais Ailane la démasque grâce à son

¹⁴⁶ « Les chinois, écrit Wolfram Eberhard, ressentent très fortement l'idée de sentiment dans le sens du Toucher, leur littérature romanesque le montre clairement : on décrit par exemple souvent la texture d'une peau, sa fraîcheur, ou la sensation de douceur à la pression » Malek Chebel, *Le livre des séductions*, Editions Payot et Rivages, 1^{ère} éd.1996, 2002, p.37,38.

¹⁴⁷Ibid.

odeur de « femelle » : « *Une étrangère ! L'odeur de la femelle, dans le maquis. [...] Espagnole ou marocaine qui s'habillait en garçon, camouflée sous une djellaba islamique de couleur verdâtre* » p. 39 C.V.I. L'odeur de Laya est la seule expression de la féminité qu'elle renie, afin de se protéger de la présence masculine. L'odeur représente dans ce passage, le corps féminin que la femme camoufle afin de violer les espaces interdits.

En plus de la dénonciation de l'interdit, qui rejoint la scène de la Sultana masquée afin de faire l'appel de l'aube, nous décelons une écriture érotique qui se confirmera dans la suite de l'histoire. Cette seule présence féminine dans un espace exclusivement masculin, la jouissance de la transgression, le secret de la féminité que le narrateur est seul à avoir percé, ont pour effet de nourrir l'imaginaire érotique d'Ailane.

Le bonheur se place dans un foulard parfumé d'après le père d'Ailane : « *Comme son père, il aimait placer son bonheur dans le foulard parfumé d'une femme ou sous une pierre oubliée au bord d'un chemin* » p.120 C.V.I. Il faut souligner que le sens olfactif (notamment le parfum) est très important dans le monde arabo-musulman.

Ailane, raconte le parfum du désir des femmes qui se répand dans le ciel après le départ des hommes. « *Quand les hommes ont quitté le village, dans le ciel d'Allah, une odeur édénique et unique s'est propagée : le parfum des femmes brûlées par le feu du désir, l'encens des belles femmes en flammes.* » p.122 C.V.I. L'odeur est parfum, dans le sens du plaisir olfactif du désir du corps féminin. Mais cette scène n'est pas sans nous rappeler l'animalité de l'humain où l'érotique épouse l'instinctif.

1.2.4. « Le goût ».

Le dernier sens que nous allons citer est le goût. Il est vrai qu'écrire le goût du corps féminin n'est pas chose commune. Mais dans *La chambre de la vierge impure* Ailane, après qu'il ait quitté son amante et cousine, constate que le goût de son corps est toujours sur sa langue : « *J'avais encore la saveur de Sultana ma cousine sur*

la langue et dans les battements de mon cœur. Un frisson parcourut mes genoux » p.23
C.V.I. La saveur signifie le délice de la beauté et du corps désiré et désireux.

1.3. Erotisme, spiritualité et expérience mystique :

Le corps féminin appelle le mystique et le spirituel. Il est assimilé à la fois aux dieux, tant sa capacité de donner la vie fascine, et au diable, tant le mythe des menstrues terrifie. Le corps féminin est angélique dans la douceur de sa peau et il est céleste dans la virginité éternelle d'une houri récompense du croyant pieux.

Le mystique se nourrit de l'imaginaire social, il provoque une sensibilité spirituelle et trouve son sens dans l'incertain et l'insaisissable relatif au mystère de la foi. Écrire la mysticité du corps féminin est une façon de rendre compte de son pouvoir. Le féminin et le mystique ont pour point commun le pouvoir de l'attraction, le pouvoir de l'aliénation de la raison qui se matérialise dans le désir pour l'un et dans la transe pour l'autre, deux états qui ne sont pas étrangers à l'érotisme.

Rachid Boudjedra, dans l'essai de Hafid Gafaïti *Boudjedra ou la passion de la modernité*, explique que la passion du corps relève du mystique et que la sexualité est mentale et métaphysique :

« Je crois que la sexualité n'est pas seulement une activité physique, mais aussi une activité mentale et une forme de métaphysique comme le concevaient les soufis. Une sorte de mysticisme. Pour eux la passion du corps est une passion de Dieu. C'est ce que disait Hallaj, leur maître. La passion du corps est donc une passion de Dieu. C'est parce que Dieu est beau que le corps humain qui en est l'émanation, est beau. »¹⁴⁸

1.3.1. Le corps féminin est une expérience mystique.

Avant d'approfondir l'analyse nous devons expliquer pourquoi nous avons choisi de parler de mysticisme et non de spiritualité. Michel Cazenave dans une conférence¹⁴⁹ sur ce sujet distingue entre le spirituel et le mystique, et avance que le

¹⁴⁸ Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Denoel, 1987, P.109.

¹⁴⁹ Lors d'une conférence publique donnée dans le cadre des jeudis de l'IMA (Institut du Monde Arabe), Michel Cazenave, ancien journaliste de France Culture, revient sur les notions de « mystique » et de « spiritualité » : <https://www.youtube.com/watch?v=B4BCSR4PMw8>

spirituel est avant tout « Spiritus », qui signifie « le souffle », souffle qui peut être un souffle de Dieu, celui de la transcendance, de la nature etc. Le spirituel est phénomène qu'on reçoit. Par contre le mysticisme est de l'ordre de l'expérience intérieure, l'expérience du divin en tant que qu'être irreprésentable qui échappe à toute pensée et à toute catégorisation.

Il est vrai que tout mysticisme est spiritualité, mais le rapprochement que le roman algérien fait entre le féminin et le spirituel est de l'ordre de l'expérience intérieure, donc du mysticisme. Les définitions que les philosophes et les théologiens donnent au mysticisme renvoient toutes à l'expérience intérieure, et au mystère ; de la même façon, nous lisons l'écriture du corps féminin comme une recherche de la divinité que le narrateur tente d'y déceler. Dans *La chambre de la vierge impure*, par exemple, Ailane en racontant Chehla explique qu'il a perdu « sa langue » en la voyant. Il attribue l'effet de sa présence à son essence mystique, « le ciel ». « *Je suis muet. Je cherche dans ma bouche et je m'aperçois que ma langue n'est plus là, qu'elle est morte. De quel ciel est tombée cette femme ?* » p.111 C.V.I.

Nous lisons cette mysticité, notamment, dans l'acte amoureux qui devient divin entre Sultana et Ailane. Elle raconte «...il m'a déshabillé. Il a médité sur mon corps. Silencieux, dans l'ombre de la parole de Dieu venant du livre saint, nous avons fait l'amour» p.146. C.V.I. Louis Beirnaert effectue un rapprochement comparatif entre la relation divine et la relation sexuelle et explique « *l'aptitude de l'union sexuelle à symboliser une union supérieure* »¹⁵⁰, il affirme que « *La phénoménologie des religions nous montre que la sexualité humaine est d'emblée significative du sacré* »¹⁵¹. En ce sens que la relation sexuelle est une relation mystique.

Le mysticisme dans ce passage intervient dans « la méditation silencieuse » sur le corps féminin. L'objet de l'expérience intime d'Ailane est le corps féminin, certes accompagnée par la spiritualité du Coran, mais l'objet divin de méditation est le corps

¹⁵⁰ Louis Beirnaert, *La signification du symbolisme conjugal*, P.380, 389. Cité dans : Georges Bataille, *L'Érotisme*, op.cit. p.231.

¹⁵¹ Louis Beirnaert, *La signification du symbolisme conjugal*, P.380, 389. Cité dans : Georges Bataille, *L'Érotisme*, op.cit. p.231.

de Sultana. Cette sacralisation du féminin, nous la retrouvons aussi, quand Ailane raconte comment il se prosterne devant le portrait de Rokia, la tante admirée :

« ...dés que je finissais de peindre un nouveau portrait , je le posais devant le portail de notre maison et commençais à réciter des passages du Coran. Je priais et me prosternais deux fois. Agenouillé, je demandais à Allah de protéger Lalla Rokia » p.34, 35 C.V.I.

La chambre de la vierge impure nous raconte, aussi, la mysticité de l'acte amoureux, comme une continuité dans l'au-delà. En choisissant la tombe du mari Chehla croit choisir le lit de la relation sexuelle éternelle : « *celle qui choisit la tombe pour un homme, c'est comme si elle choisissait un lit pour faire l'amour éternel.* » P.112 C.V.I. ou encore : « *...Il ne rendra l'âme qu'entre mes mains. Je le laverai au son d'une lecture coranique en berbère. Je l'ensevelirai dans le drap de notre mariage* » ».p100 C.V.I. La mort devient une continuité de la relation amoureuse.

Nous avons expliqué que l'érotisme chez Georges Bataille s'explique par le désir de continuité, qu'on trouve entre autre dans la mort. Il explique notamment que le défi de l'amour indifférent à la mort trahit justement ce désir de continuité propre à l'érotisme. Cette affirmation de Chahla, dans ce que la fiction littéraire apporte comme manifestations inconsciente, matérialise parfaitement cette théorie.

« ... L'expérience mystique liée à certains aspects des religions positives s'oppose parfois à cette approbation de la vie jusque dans la mort, où je discerne généralement le sens profond de l'érotisme.¹⁵²

Mais l'opposition n'est pas nécessaire. L'approbation de la vie jusque dans la mort est défi, aussi bien dans l'érotisme des cœurs que dans celui des corps, elle est défi, par indifférence, à la mort. La vie est sacrée à l'être : si la vie est mortelle, la continuité de l'être ne l'est pas. L'approche de la continuité, l'ivresse de la continuité dominant la considération de la mort... »¹⁵³

1.3.2. Sacré et profane.

La chambre de la vierge impure renferme, souvent, la dualité sacré/profane. N'oublions pas qu'Amin Zaoui, auteur de ce texte, est bilingue est fortement influencé

¹⁵², V, Monteuil, *Le vin, le vent, la vie*, Paris, Sindbad, coll. « La bibliothèque arabe. Les classiques », 1979, P.157.

¹⁵³ Georges Bataille, *L'Érotisme*, op.cit. P.27, 28

par la littérature de langue arabe. Faisant une étude sur Abû Nuwâs, Ahmed Kharraz explique que cette dualité est fortement présente dans cette littérature. D'après le théoricien elle se voudrait réconciliatrice : « ...comme la plus part des poètes arabes, Abû Nuwâs lie le sacré au profane en utilisant des termes religieux pour aborder les sujets bachiques et érotiques. N'est ce pas là un appel à la réconciliation du sacré et du profane ? »¹⁵⁴

Prenons comme exemple un des textes d'Abû Nuwâs

« Je témoigne d'abord qu'il n'est d'autres Dieu que Dieu, et que Dieu ne saurait avoir d'associé.

Que ce témoignage me conduise à rencontrer sur ma route nombre de beaux jeunes hommes,

Et à me retrouver un jour au paradis entourer d'imberbes »

Ahmed Kharraz explique que le sacré/profane à consonance réconciliatrice, n'est pas propre à la littérature arabe classique. Le théoricien analyse le style de Nedjma l'auteure de *L'Amande*,¹⁵⁵ et relève l'omniprésence de cette dualité dans son texte, rappelant notamment le prologue dans lequel elle avoue: « À travers ces lignes où se mêlent sperme et prière, j'ai tenté d'abattre les cloisons qui séparent aujourd'hui le céleste du terrestre, le corps de l'âme, le mystique de l'érotisme »¹⁵⁶ Cette écriture de la femme désirée et crainte, devant laquelle on se prosterne est une dénonciation du tabou qui entoure son corps. Il ne peut y avoir de profane ou de satanique dans la créatrice sacrée qu'est la femme.

Le rapport qu'effectue le roman algérien entre le corps féminin, le mystique et le spirituel, peut aussi être hermétique ou superstitieux. Il s'exprime le plus clairement dans l'omniprésence de l'allusion à l'envoutement et à la sorcellerie comme pouvoir surnaturel de la beauté et de l'érotisme du corps féminin. Depuis le début, nous insistons sur l'idée du pouvoir du corps féminin comme attirance

¹⁵⁴ Ahmed Kharraz, *Le corps dans le récit intime arabe*, op.cit. P.74

¹⁵⁵ L'amande est un texte de Nedjma : « une jeune femme arabe ose transgresser le tabou du sexe et du silence pour raconter son histoire - sa rencontre avec un homme passionné, raffiné, qui lui révèle un amour total, enflammé, profondément sensuel. Ce récit - beau, troublant, parfois cru - est un événement : [...] C'est pourquoi ce livre de volupté, incandescent, brillant, jubilatoire, est aussi un acte politique, une reconquête de la parole et du corps des femmes arabes. » <https://www.amazon.fr/LAmande-NEDJMA/dp/2259199984>

¹⁵⁶ Nedjma, *L'amande*, p.64. Cité dans : Ahmed Kharraz, *Le corps dans le récit intime arabe*, op.cit.

incontrôlable ; nous la lisons le plus clairement dans ce rapport direct entre le corps matériel et l'aptitude mystique.

Ailane dit : « La Bougiotte m'avait ensorcelée ».116 C.V.I.« La Bougiotte s'est pointée. Les traits de son visage ravissant dégageaient une lumière attirante et divine. Je la sentais au bord d'une soif sauvage et inassouvie. Son regard ardent cachait une flamme ensommeillée. Les odeurs de thym et de la menthe ont envahi l'espace et noué ma gorge. »p119 C.V.I

« ...des yeux longs au regard un peu lent – qui n'hésite pas, qui se pose sur les autres, les oublie, rêve, qui s'absente... qui envoûterait »¹⁵⁷

« Elle m'a ensorcelé » est une expression que l'homme maghrébin utilise pour expliquer un sentiment amoureux envers une femme. « Piégé » face à l'amour incontrôlé qu'il ressent à son égard. La femme-sorcière, envoûtante, sacrée et profane, est une représentation universelle du mystérieux pouvoir que l'on prête au corps féminin, à son pouvoir érotique qui se matérialise dans son odorat (« *Les femmes ressemblent aux jours. Elles ont leurs vents, leurs pluies et leurs odeurs magiques* » P.121C.V.I.), dans sa voix (rappelons-nous l'écriture de la voix ensorcelante de la « divine » Oum Kaltoum que l'on retrouve chez Amin Zaoui et Rachid Boujedra) ou encore dans sa beauté. Cet ensorcellement féminin nous rappelle parfaitement le texte d'Assia Djébar qui racontait le « ser »¹⁵⁸, « le secret de la beauté ». La beauté inexpliquée, secrète et presque mystique ; le charme.

Depuis que l'humain a pensé son existence, il a toujours fait cohabiter le corps et l'esprit¹⁵⁹, le corps étant « *le premier et le plus naturel instrument de l'homme* »¹⁶⁰. Mais le Maghreb est fortement influencé par l'apport de l'occulte et au spirituel à cette

¹⁵⁷ Assia Djébar, *Les Enfants du nouveau monde*, Julliard, 1^{ère} éd.1962, Points, 2012, p.23

¹⁵⁸ Revenir à la page...

¹⁵⁹ « Il est une réalité au Maghreb, et probablement en toute terre, que le corps est profondément travaillé par la pensée superstitieuse et par la croyance en des forces occultes. Ce dressage, car il s'agit bel et bien d'un dressage, commence des la naissance et se termine à la tombe. » Malek Chebel, *Le corps en Islam*, PUF. 1^{er} éd. 1984, 2004, P.196.

¹⁶⁰ Marcel Mauss, Les techniques du corps, *Journal de Psychologie*, 1935 p. 271-293 : cité dans Michel Porret, *Le corps violenté : du geste à la parole*, Droz, 1998, p.19 : <https://books.google.dz/books?id=ipBDXuWduIIC&dq=%C2%AB>, consulté en Septembre 2016.

équation existentielle. Cette habitude¹⁶¹ est enracinée dans l'imaginaire social, et elle trouve son origine dans deux comportements, la religion et la tradition :

« Le corps réagit au discours paralogique de la superstition et des nombreuses croyances qui gravitent autour d'elle, à la magie, à la religion enfin, à laquelle il semble se soumettre tant dans l'adaptation formelle que dans la réalité. Le corps mis en terre sans la bonne oraison est comme désorganisé, déchu de sa gloire ici-bas et dans l'au-delà. »¹⁶²

La magie dans les croyances maghrébines est synonyme de pouvoir, de danger et de savoir. On la craint et on la sollicite. L'érotisme dans la littérature algérienne est fortement teinté par cette tendance sociale à mystifier le corps féminin, dans un rapport permanent entre le matériel et le spirituel. Cette tendance trahit et traduit la vision sociale du corps féminin : la magie et le spirituel sont une explication rassurante de « l'au-delà du normal ». Dans cette optique, écrire le féminin mystique revient à une expression de l'incompréhension, de la méfiance et de l'anxiété qui entoure l'image du corps féminin au Maghreb.

Nous lisons cette anxiété, à plus forte raison, dans *L'Insolation*. Ce texte matérialise effectivement cette angoisse à travers le corps « difforme » de Nadia, à travers la relation sexuelle pathologique et enfin à travers les rituels sacrificiels mystiques et purificateurs, que vont subir Samia et sa mère¹⁶³.

1.3.3. Nedjma ou l'érotisme de la perfection.

Dans *Nedjma*, nous sommes loin de l'érotisme boudjedrien. Nedjma est « l'être » parfait, la femme admirée, espérée, elle est « *archétype de passion intemporelle, forme du désir d'éternité, félinité sublimée* »¹⁶⁴. Le personnage de Nedjma a intéressé beaucoup de critiques qui s'accordent sur sa complexité et sur son caractère insaisissable. Ils ont lu en elle la figure allégorique de l'Algérie. *Nedjma* fidèle à son écriture énigmatique ne s'attarde pas réellement sur une

¹⁶¹ « Nous considérons les systèmes de la magie (et accessoirement celui de la superstition), des croyances populaires et de la médecine traditionnelle comme un levier très important dans la vision du Maghreb à l'égard de l'univers. » Malek Chebel, *Le corps en Islam*, op.cit. p.191.

¹⁶² Idem, P.216.

¹⁶³ Nous étudierons ce point plus amplement dans les chapitres ultérieurement.

¹⁶⁴ Jacqueline Arnaud, *La littérature maghrébine de la langue française Tome II : Le cas de Kateb Yacine*, Publisud, 1986, P.310.

description précise du corps de Nedjma, hormis dans la scène du bain qu'observe Rachid où son corps – dans son sens érotique, esthétique et mystique – fait d'elle la déesse incontestée.

Rachid derrière un figuier, tel un voyeuriste, « espionne » Nedjma nue dans son bain. Il se perd entre la passion du corps « parfait » qu'il observe, et la jalousie du rival incertain ou « imaginaire » qu'il croit apercevoir. Dans ce passage nous comprenons, à travers l'écriture du corps, que Nedjma transcende la femme aimée ou le pays symbolisé : elle se confond avec l'eau et devient immortelle, indestructible, continent...

Nous allons effectuer une analyse détaillée de chaque point traité pour cerner la parabole Nedjma / eau, et enfin terminer par une analyse globale.

Nedjma et la mort : « il me semblait apercevoir un nègre dissimulé sous un autre figuier (il contemplait Nedjma qui s'ébattait dans le chaudron) [...] dans mon cas était de ne plus penser au nègre, d'espérer qu'il ne voyait pas Nedjma et qu'elle surtout ne ferait pas un mouvement, ne sortirait pas du chaudron avant que le nègre n'eût quitté son figuier ou ne s'y fût endormi, [...] et alors s'imposerait l'assassinat préventif du nègre, ou le meurtre et le suicide au moment même où j'allais cueillir le fruit du rapt si longtemps médité... » p.149 N.

L'assassinat préventif, explique Rachid, sera inévitable. Apercevoir le corps de l'amante est passible de meurtre. L'exclusivité du corps de Nedjma dépasse l'ordre moral, où la présomption du regard seule justifie « l'assassinat ». Rachid insiste : meurtre et assassinat et non mort. Un vocabulaire qui rappelle le juridique : la mort n'est pas immorale, l'assassinat (qui implique la préméditation) et le meurtre le sont.

Nedjma, la perfection : « Mais Nedjma quittait le bain ! Elle parut dans toute sa splendeur, la main gracieusement posée sur le sexe, par l'effet d'une extraordinaire pudeur qui me dispensa de bondir en direction de l'intrus [...] alors que ni Nedjma ni le nègre ne semblaient exister l'un pour l'autre, sauf erreur de ma part... Je contemplais les deux aisselles qui sont pour tout l'été noirceur perlée, 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 philtre, tout le secret, toute Nedjma pour qui l'a respirée, pour qui ses bras se sont ouverts.»p.147, 148 N.

Nous remarquons une pause dans l'écriture, afin de raconter le corps féminin érotique. « Splendeur, gracieuse, extraordinaire pudeur, noirceur perlée, ardente, poussée, prestige, troubler, l'odeur sublimée, philtre, secret, respirer », un vocabulaire qui exprime l'admiration, la beauté et l'amour inconditionnel. Une description hautement érotique d'une Nedjma presque nue. Nous nous sommes référé plus haut à Diderot pour prouver la non-indécence et l'innocence du nu. Mais cette analyse ne s'applique pas à cette scène pour deux raisons : premièrement, Nedjma consciente de sa nudité la cache (pudiquement) recréant ainsi l'interdit du corps caché avec pour effet d'aiguiser l'imaginaire. Ensuite, Nedjma n'est pas consciente qu'elle est observée : Rachid « l'espionne », il observe une nudité sans qu'elle lui soit autorisée, donc il transgresse l'interdit. Or nous avons déjà expliqué que la transgression de l'interdit alimentent l'érotisme et le « nu » devient stimulant érotique.

Nedjma, l'« eau » divine : « Pourquoi ne pas être restée dans l'eau? Les corps des femmes désirées, comme les dépouilles des vipères et les parfums volatils, ne sont pas fait pour dépérir, pourrir et s'évaporer dans notre atmosphère : fioles, bocal et baignoires : c'est là que doivent durer les fleurs, scintiller les écailles et les femmes s'épanouir, loin de l'air et du temps, ainsi qu'un continent englouti ou une épave qu'on saborde, pour y découvrir plus tard, en cas de survie, un ultime trésor. » p.149 N.

Rachid explique que l'environnement naturel du corps des femmes est l'eau. Cette dernière ne les abimerait pas, elle les conserverait. Nous retenons dans ce passage, Nedjma l'atemporelle, qui échappe à l'effet du temps et de l'eau. Rachid explique que son charme et sa beauté y seront dissous. Le corps féminin se mêlerait à l'eau et en deviendrait une composante ; un philtre. La corps-terre-continent qui baigne dans l'océan, qui le compose et le nourrit. La femme et l'eau sont les composantes de la vie.

« [...] Baignes-toi, Nedjma, je te promets de ne pas céder à la tristesse quand ton charme sera dissous, car il n'est point d'attributs de ta beauté qui ne m'aient rendu l'eau cent fois plus chère; ce n'est pas la fantaisie qui me fait éprouver cette immense affection pour un

chaudron [...] »p.149 N.

Le corps féminin devient une composante de l'eau. Dans l'imaginaire collectif maghrébin, l'eau est symbole de pureté, de perfection, de richesse (la pluie) et de « *la manifestation divine* »¹⁶⁵, elle est l'origine de la vie. « *Nous avons créé, à partir de l'eau, toute chose vivante* ». Cette idée de la naissance de la vie à partir de l'eau nous renvoie à deux représentations, celle du corps féminin responsable de la naissance de la vie, et celle de l'eau féminin (liquide amniotique) dans lequel naît la vie. Dans ce passage l'eau est femme.

Nedjma se dissout dans l'eau « sang et parfum ». L'eau dans laquelle elle s'est baignée devient sacrée, puisqu'elle porte les traces de son corps, elle a absorbé le corps de « la femme fatale ». L'eau est une continuité du corps que Rachid jalouse tant, elle recèle ses secrets et son trésor. Et cette eau du bain devient magique. Il avoue son délire mystique et explique que même le Nègre, « fils de l'Afrique sensible aux sortilèges » pourrait ne pas comprendre le caractère sacré et profane (parfum et sang) de « l'eau Nedjma ».

« Nedjma se réveilla [...] le chaudron qu'elle souleva sans attendre mon secours, et renversa en direction de l'autre figuier [...] allais-je réveiller maintenant le nègre avant que l'eau (l'eau où avait baigné la femme fatale) descendît jusqu'à lui? [...] « Elle vient de se baigner, veuillez vous écarter, car cette eau la contient toute, sang et parfum, et je ne puis supporter que cette eau coule sur vous [...]qu'il ne contractât pas sous son figuier quelque maladie mentale comparable à ma passion... » p.152 N.

Nedjma a transmis son pouvoir à cette eau, qui risquait d'envouter tout être la touchant. L'eau est Nedjma, l'indomptable, la fatale, la parfaite, la mystique, le trésor.

Conclusion analytique: Dans ce passage Nedjma est « la naissance » (symbolisée par l'eau) et « la mort » (symbolisée par le Nègre), elle est Éros et Thanatos. Georges Bataille explique que l'érotisme à son extrême trouve son sens dans cette dualité.¹⁶⁶ Rachid transgresse les deux plus grandes règles des religions

¹⁶⁵ Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystique et civilisation*, Albin Michel, 1995, P.149

¹⁶⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme*, op.cit. p.45

monothéistes : La mort (par intention) et La chair (par observation). Rachid n'obéit ni aux lois religieuses, ni aux lois sociales, ce qui subsiste est Nedjma.

Nedjma est violence dans ce qu'elle est (énigmatique, insaisissable, fatale, séductrice, rebelle, envoutante) et dans ce qu'elle provoque (les personnages sont prêts à tout pour elle). Son amour et son érotisme excèdent la raison et deviennent violence. Georges Bataille définit Dieu, en tant que notion et non en tant que croyance, comme étant l'excès qui dépasse la notion elle-même

« Mais par l'excès qui est en lui, ce Dieu dont nous voudrions former la notion saisissable ne cesse pas, excédant cette notion, d'excéder les limites de la raison.

Dans le domaine de notre vie, l'excès se manifeste dans la mesure où la violence l'emporte sur la raison. »¹⁶⁷

En se référant à cette définition nous constatons que Nedjma en tant que notion est insaisissable ; son adoration et son érotisme dépassent la raison : elle est l'aimée, terre, amante, mère, vierge, belle, rebelle, parfum, sang, continent, eau : elle est Dieu.

Nedjma renferme toutes les formes de l'érotisme que nous avons étudiées plus haut : le pouvoir, la beauté, l'amour, la suggestion, les sens, le violent et le mystique.

1.4. L'Éros littéraire.

Nous entendons par Éros littéraire, l'érotisme de la littérature en tant que qu'acte d'écriture, de lecture et de référentialité.

Écrire, peindre, sculpter... sont des processus intimes qui exigent une déconstruction de l'être, une réflexion sur le fantasme, une renaissance du traumatisme et une exultation de soi. Entre l'auteur et l'œuvre naît une relation souvent érotique, dans le sens où l'acte de la création est une intimité presque divine, tant elle fait appel

¹⁶⁷Idem., p.43, 44.

aux tréfonds du créateur. Georges Molinié dans *Sémiostylistique*, fait une analogie entre la jouissance artistique et la jouissance sexuelle, il explique :

« La jouissance de l'art est le simulacre de la jouissance sexuelle ; l'acte sensible de l'art en effet est le simulacre de la caresse sexuellement partagée ; la pénétration de l'expérience de l'art est le simulacre de la pénétration sexuelle. »¹⁶⁸

Dans ce passage Georges Molinié insiste sur la notion de « partage ». L'œuvre est le lieu de jonction unissant l'auteur au lecteur (lecteur dans le cas de littérature), elle est en ce sens jouissance partagée. Ce partage trouve son sens dans la solitude de l'écriture et de la lecture, dans la recherche de soi et de l'autre dans le texte, dans le plaisir du texte, dans la déception, dans l'engagement de l'affectif, dans l'inassouvi... Le texte est un ensemble de « sens » auxquels l'auteur et le lecteur croient. Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* explique ce jeu de la jouissance et de l'incertain qui existe entre l'auteur et le lecteur :

« Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le « drague »), *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu. »¹⁶⁹

Il est une existence qu'ils ressentent. La littérature est, dans ce qu'elle provoque dans l'imaginaire, en ce qu'elle dessine et transmet le temps d'un texte, un érotisme partagé. Georges Moliné parle du texte-corps ressenti :

« Il y a bien la caresse du texte, et il y a la déréliction du sens, à travers l'extase des sens dans le corps esthétique. Toujours le trouble de la voix, sans origine touchable. On peut ressentir indéfiniment ce trouble au contact imaginé d'un autre corps, encore textuel.¹⁷⁰ »

Il nous a semblé important de nous attarder sur l'érotisme de l'écriture, car de prime abord, il s'agit du « texte ». Rachid Boudjedra dans une interview accordée à Hafid Gafaïti revient sur cette analogie entre l'écriture romanesque et

¹⁶⁸ Georges Molinié, *Sémiostylistique, L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, p.197. Cité dans : Lynda-Nawel Tebbani, *Mysticité en partage dans la poésie chantée des trouvères et des 'Ashuq : Passion, Amour Divin ou l'analogie d'une transcendance dynamique*.

¹⁶⁹ Roland Barthe, *Le plaisir du texte*, 1^{ère} éd. Seuil, 1973, Points essais, 2010, p.10, 11.

¹⁷⁰ Georges Molinié, *Sémiostylistique, L'effet de l'art*, op.cit.

la jouissance sexuelle. Il explique qu'en plus de la jouissance, ces deux notions sont liées par l'exploration, de la déception de l'inassouvissement. Rachid Boudjedra fidèle à son érotisme anxieux explique l'imperfection de l'une et de l'autre :

« Quant au rapport entre le roman interminable et la sexualité qui est aussi un voyage, une exploration sans fin, décevante et exaltante en même temps, il se pose de la même manière, il est vrai. Comme la sexualité l'écriture romanesque est une chose qui n'a pas de fin, qui n'a pas de but, qui est une exploration perpétuelle et permanente, et qui est aussi une exploration décevante parce qu'il n'y a pas de roman idéal ni de roman parfait[...] La littérature comme la sexualité sont fondées sur la notion de l'inassouvissement. »¹⁷¹

La critique et la réception s'accordent à qualifier l'œuvre boujedrienne de transgressive¹⁷². Ne devrions-nous pas lire dans cette écriture-transgression la jouissance de la transgression sexuelle ? Georges Bataille insiste : « l'érotisme est né de l'interdit, il vit de l'interdit ». Quand Bataille écrit que « la mort » est érotisme, Boudjedra explique que l'écriture est « un deuil, une mort et un suicide ». Dans *La Macération*, l'auteur revendique la subversion de l'érotisme que nous lisons comme un érotisme de la résistance, de l'exaltation de l'écriture et de la sacralisation du corps interdit.

« Si dans *La Macération* il y a une revendication de la dimension sexuelle, elle est une sorte de sacralisation du corps qui passe chez moi par l'écriture, par l'exaltation de l'écriture et sa sublimation par la passion esthétique. Cela est d'autant plus important que la littérature arabe et maghrébine oblitère cette relation du corps, cette exaltation sexuelle, cette mystique de la nature et de la matière. »¹⁷³

La jouissance du lecteur, que nous évoquions plus haut, se conjugue notamment dans l'acte de l'écriture. Comprendons bien que les auteurs racontent, réécrivent ou

¹⁷¹ Hafid Gafāiti, *Boudjedra ou la passion de...* op.cit., p.115, 116

¹⁷² Rachid Boudjedra n'est pas le seul écrivain qui bouscule les traditions sociales, citons Assia Djébar, Sarah Haider, Malika Moukadem, Nina Bouraoui, Amin Zaoui, Ahlam Moustaghanimi (littérature algérienne de langue arabe), Mourad Djebel, Mustapha Benfodil

¹⁷³ Idem. p.109

évoquent leurs lectures. L'exemple le plus évident et le plus récurrent est le texte des *Mille et Une Nuits*, que les auteurs, citent, interprètent, réécrivent en s'y référant.

*Les Mille et Une Nuits*¹⁷⁴ reste le texte de référence de la littérature arabe et mondiale, inspirant les auteurs sur plusieurs générations par son érotisme et par son génie imaginaire sans égal. Il acquiert la place de texte référentiel de la littérature arabo-musulmane. Il représente, d'ailleurs, parfaitement le plaisir de conter et celui d'écouter une histoire (auteur/lecteur). Malek Chebel dans *Psychanalyse des Mille et Une nuit* explique :

« Le plaisir de conter et celui d'écouter ne sont pas seulement apparents ou formulables par des mots : souvent, leur ressort reste caché, tandis que le plaisir déduit résulte de la saveur communicative qui les traverse. L'origine des *Nuits* ne devrait gêner ni les jeunes ni les adultes dans la mesure où leur besoin de merveilleux se comble plus par la narration que par l'exégèse. »¹⁷⁵

Dans *Les Mille et Une Nuits*, le conte est le seul salut de la femme condamnée. Cela nous rappelle une Assia Djebar ou une Wahiba Khiari, qui racontent le féminin pour le salut de la femme. Le plaisir du texte devient arme de résistance. On prête à ce texte intrigant et à l'identité incertaine, une origine féminine. Malek Chebel avance que ce texte où l'héroïne féminine raconte la malice féminine et dénonce (implicitement) les injustices qu'elle subit ne peut être que féminin :

« L'imaginaire développé autour de la malice des femmes, encore plus en Orient qu'ailleurs, corrobore partiellement le fait que ces contes soient l'œuvre anonyme d'une ou de plusieurs femmes. Certes, les éléments dont nous disposons ne nous disent rien qui aille de manière univoque dans cette direction, mais les composantes du pouvoir califal ne pouvait être si parfaitement étudiées que par une femme ou une princesse. »¹⁷⁶

¹⁷⁴ « Le monde musulman sunnite tout entier, de Damas au Caire et de Bagdad au Maroc, se réfléchissent enfin au miroir des *Mille nuits et une nuits*. Nous sommes donc en présence non pas d'une œuvre consciente, d'une œuvre d'art proprement dite, mais d'une œuvre dont la formation lente est due à des conjonctures très diverses et qui s'épanouit en plein folklore islamiste. » Malek Chebel, *Psychanalyse des Mille et Une nuits*, Payot et Rivages, 1ère éd 1996, 2002, P.22

¹⁷⁵ Idem. p.24

¹⁷⁶ Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, op.cit. p.225, 226

Ombre Sultane et *Les Nuits de Strasbourg*, d'Assia Djebar sont des « lointains intertextes » des *Milles et Une Nuits*. *Ombre sultane* au titre-rappelle de Shéhérazade et Dinarzade (la sœur ombre et la sultane), rend hommage à ce texte. *Ombre sultane* raconte comment les sœurs¹⁷⁷ se sauvent, se soutiennent, contre l'homme maître qui violente. L'épigraphe et l'introduction de la deuxième partie du texte rappelle que Shéhérazade n'a pu survivre que par la présence de sa sœur qui « *a veillé et l'a réveillée* » p.140 O.S. Il y a une réelle inscription féministe¹⁷⁸ des deux textes « *Ma chère sœur, j'ai besoin de votre secours dans une affaire très importante [...] Et Dinarzade consent avant même que la demande s'explique* » p.139 O.S.

Les Nuits de Strasbourg quant à lui est, à l'instar des *Mille et une Nuits* les titres sont en intertextualité, une réconciliation à travers le conte, une possible paix que l'on recherche et qu'on espère à travers la parole : « (...) *ces mots ruissellent sur son cou, lui recouvrent la gorge, enveloppent son épaule qui se penche, ou la ligne de son dos dressé, dans une gestuelle à peine amorcée.* »¹⁷⁹. Marc Gontard en a fait l'analyse suivante :

« [...] il semble que ce roman d'Assia Djebar soit celui d'une possible réconciliation Et, comme *Les Mille et une nuits*, qui en sont un lointain intertexte, *Les Nuits de Strasbourg* exorcisent par la parole amoureuse un passé de deuil dont la liquidation passe par la langue. »¹⁸⁰

Les auteures féminines ne sont pas seules admiratrices des *Mille et Une Nuits*. Rachid Boudjedra a avoué¹⁸¹ à plusieurs reprises sa fascination pour ce texte, d'une part pour son érotisme et d'autre part pour ses témoignages socio-politiques. *Les 1001 années de Nostalgie*, est la parfaite manifestation de cette admiration, jusque dans son titre. L'auteur avoue une volonté de relecture:

¹⁷⁷ Sœurs est à prendre au sens large

¹⁷⁸ Nous y reviendrons dans la deuxième partie

¹⁷⁹ Assia Djebar, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit. p. 269.

¹⁸⁰ Marc Gontard, « *Les Nuits de Strasbourg* » d'Assia Djebar ou l'érotisme des langues : http://www.ziane-online.com/assia_djebar/textes/nuits_de_strasbourg.htm consulté en Décembre 2016.

¹⁸¹ « *Milles et Une Nuits* [...] est certainement le texte le plus érotique de l'humanité » Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, op.cit., p.108

« [...] je ne tourne pas en dérision les *Mille et une Nuits*. Celles-ci ont bercé notre enfance. Elles sont une merveilleuse légende politique et culturelle. Elles reflétaient une certaine classe, une certaine situation politique et sociale déterminée. Il n'y a donc pas refus des *Mille et une Nuit* mais plutôt une relecture. »¹⁸²

Cette présence du texte dans le texte se manifeste dans *L'Insolation* et dans *La Chambre de la vierge Impure*. Mehdi¹⁸³ et Ailane¹⁸⁴ s'improvisent « Schéhérazade » et tentent de séduire Nadia et Laya, respectivement, tantôt en leur inventant des histoires tantôt en leur récitant les textes de la littérature arabe :

« Je finissais par lui faire des propositions malhonnêtes, à l'exciter en lui récitant tous les passages érotiques de la poésie arabe dite de l'âge d'or ; celle d'Abou Nouass et de Bachar Bourd. » p.233 L.I.

«...à travers ses arabesques sonores, ces va-et-vient et ces retours en arrière, pour reprendre à nouveau la mélodie du chant profond, avec les textes d'Omar le fou... » p.162 L.I.

« La voix de ma sœur la sourde-muette me hanta chantant *Les Quatrains d'Omar El Khayyâm*, le fou... » p.39 C.V.I.

« La tête posée sur mes genoux, tel un ange, Laya ou Lova écoutait avec curiosité l'histoire de mon père. » p.45 C.V.I.

Les Mille et Une Nuits n'est pas le seul texte auquel les auteurs de notre corpus se réfèrent. Nous remarquons une forte présence de la littérature arabe chez ces deux auteurs, qui ont la particularité d'être des écrivains bilingues¹⁸⁵. En plus du premier plaisir, qui est celui d'invoquer la littérature, faire appel à la littérature arabe de l'âge d'or est un rappel de la subversion, de l'érotisme, de la négation et du mysticisme¹⁸⁶ constitutifs de la littérature arabo-musulmane. Elle leur offre le moyen d'insérer un double érotisme, celui de la présence du texte dans le texte et celui de la nature du texte nostalgiquement érotique. Rachid Boudjedra justifie cette forte présence par la nostalgie d'une littérature grande et érotique.

¹⁸² Cité in Christiane Chaulet-Achour, Simone Rezzoug, *Convergence critique : introduction à la lecture du littéraire*, Offices des Publications Universitaires, Alger, 1900, P.48. : <https://books.google.dz/books?id=X8RZAAAAMAAJ&q=Convergence+critique>.

¹⁸³ Le narrateur de *L'Insolation*.

¹⁸⁴ Le narrateur principal de *La Chambre de la vierge Impure*.

¹⁸⁵ Rachid Boujedra et Amin zaoui écrivent en arabe et en français.

¹⁸⁶ Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, op.cit., p.54

« Dire et même insister sur la sexualité c'est reprendre Ibn Arabi et les autres (il n'y a pas que lui; reprendre toute la littérature de l'âge d'or musulman depuis *Les Mille et Une Nuits* et avant elles, en passant par des poètes comme Bachar Ibn Bourde, Abou-Nouwas ; en passant, aussi, par des textes où le désir est le fondement même de la littérature. Il y a aussi les textes en prose comme ceux de Jahiz qui était à la fois médecin, biologiste et écrivain ; ceux de Maari qui prend le contre pied en effet de l'idéologie dominante, tant politique que philosophique et religieuse de son époque. Cette littérature était bourrée d'intelligence, d'érotisme, d'hérésie, de finesse et d'humour. Elle était *excessive* dans le sens barthésien ! »¹⁸⁷

L'Insolation fait référence, aussi, au malouf¹⁸⁸ où il insère le vers d'une chanson des plus érotiques « ya belarj ya twil el gayma »¹⁸⁹ p.168 L.I., métaphore de l'érection masculine qui promet la fidélité à son amante. Dans *L'amour la fantasia*, Assia Djebar invoque les rythmes de la musique andalouse, où chaque chapitre de la troisième partie représentait un mouvement.

Dans *La Chambre de la vierge impure* nous remarquons, notamment, la référence à Ibn Khaldoun comme étant l'icône de la philosophie et de la littérature arabe :« *Il était parti sur les traces d'un certain Abderrahmane Ibn Khaldun, celui qui avait écrit la Moqaaddima et le livre d'histoire universelle Kitab El Ibar*» p.100 C.V.I. Et Ibn Moqla ou encore une référence à Shakespeare.

La littérature est esthétique, érotique et mystique ; elle a le pouvoir de donner naissance au corps féminin quand les traits du corps se mêlent à ceux de la calligraphie des vers ; telle est sa représentation dans *La Chambre de la vierge impure* :

« Chehla en chair en os, dans toute sa beauté et sa séduction, enfermée entre les feuilles d'un vieux manuscrit. Elle était mi-endormie mi-éveillée, allongée sur la belle calligraphie des vers d'un *diwan*, recueil de poèmes, louange à Allah, à l'amour et au vin. »p.44 C.V.I.

Les feuilles jaunies des vieux manuscrits recueillent les belles femmes « ...belles femmes pleines de vie et de séduction allongées entre les feuilles jaunies de vieux

¹⁸⁷Idem. p.107

¹⁸⁸ Musique arabo-andalouse, constantinoise.

¹⁸⁹« Cygogne au long coup »

manuscrits... » p.47 C .V.I. Raconter la beauté du corps féminin dans ce texte revient souvent vers une extrapolation de la littérature, elle est l'analogie de l'érotisme et de l'esthétique « un sourire en poème » p.44 C .V.I.

2. L'érotisme anxieux.

« Érotisme positif et érotisme angoissé » disions-nous en introduction. Car l'écriture romanesque algérienne est imprégnée par un érotisme angoissé, inabouti, et hésitant. L'érotisme dans le roman maghrébin s'apparente souvent à la folie¹⁹⁰ : « *Nous sommes tous victimes de notre folie enfouie dans les tranchés du désir qu'il ne faut surtout pas nommer* »¹⁹¹, à l'abject¹⁹², à la mort¹⁹³ et à la transgression. Quand Giulina Toso Rodins parle des « *personnages, élevés au rang de victimes, [qui] subissent la violence érotique d'une société masculine qui étouffe tout idéal ou sentiment amoureux de la femme* », elle en souligne la dimension sociétales¹⁹⁴. Que l'érotique soit une continuelle transgression des interdits sociaux-religieux, une perpétuelle dénonciation, et soit « *un élément méprisé, bafoué, rejeté, en même temps qu'il est le lieu même de la fascination* »¹⁹⁵, voilà qui suffit à en faire un élément anxiogène.

Dans le roman algérien nous assistons rarement à un érotique des attributs physiques du personnage, nous sommes face au corps en tant que genre (féminin) et non en tant que perfection esthétique. Un corps échantillon, presque fantôme.

Toutefois, et malgré la violence qui caractérise l'érotisme littéraire algérien, nous hésitons à le qualifier d'érotisme sadique, parce que le sadisme trouve le plaisir dans la

¹⁹⁰ Nous le constatons notamment dans *L'Insolation*.

¹⁹¹ Taher Ben Jeloun, *L'Enfant du sable*, Seuil, Paris, 1985, P.27.

¹⁹² Chez Rachid Boujedra, Amin zaoui, Mustapha Benfodil (Taher Ben Jelloun (La nuit sacrée, L'enfant du sable...) et Driss Chraïbi (Le passé simple...) quant à la littérature marocaine)

¹⁹³ Samia et la mère de Mehdi dans *L'Insolation*, Zahra la tante d'Ailane dans *La chambre de la vierge impure*, dans *Cousine K* de Yasmina Khadra, dans *Il aura Pitié de Nous* de Roshd Djigouadi ... (nous étudierons ces exemples de façon détaillée dans la deuxième partie de cette recherche).

¹⁹⁴ A propos de l'écriture érotique de Boujedra, Giulina Toso Rodins écrit : « ...L'Insolation (1972). Ici, le dispositif érotique se répand bien ouvertement, soulignant la condition de frustration des personnages féminins qui peuplent tous les romans de Boudjedra. Ces personnages, élevés au rang de victimes, subissent la violence érotique d'une société masculine qui étouffe tout idéal ou sentiment amoureux de la femme. » Giulina Toso Rodins, *Fêtes et défaites d'Eros...*, op.cit. p.27

¹⁹⁵ Hafid Gafaiti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, op.cit.

violence, ce qui n'est pas toujours le cas de l'érotisme algérien. D'ailleurs la littérature algérienne raconte rarement le plaisir, son érotisme se résume, au mieux, dans le désir. Néanmoins, en dépit du caractère névrotique et complexe de l'écriture de l'érotisme dans le roman algérien, elle n'est pas pathologique pour autant. Elle tente, dans ce que l'érotique dans sa diversité lui apporte, de transgresser l'interdit qui entoure le corps féminin. La névrose ressentie provient de l'angoisse de la transgression :

« Si nous observons l'interdit, si nous lui sommes soumis, nous n'en avons plus conscience. Mais nous éprouvons, au moment de la transgression, l'angoisse sans laquelle l'interdit ne serait pas : c'est l'expérience du péché, l'expérience mène à la transgression achevée, à la transgression réussie, qui, maintenant l'interdit, le maintient *pour en jouir*. *L'expérience intérieure de l'érotisme demande de celui qui l'a fait une sensibilité non moins grande çà l'angoisse fondant l'interdit, qu'au désir menant à l'enfreindre*. C'est la sensibilité *religieuse*, qui lie toujours étroitement le désir et l'effroi, le plaisir intense et l'angoisse. »¹⁹⁶

Le roman algérien transgresse l'interdit qu'il juge « pathologique », qu'il considère extérieur à l'humain et à sa nature. Georges Bataille explique justement que cette représentation de l'interdit en tant que névrose est partagée par les scientifiques qui jugent qu'il est un acquis perturbateur :

« Le plus souvent, pour la science l'interdit n'est pas justifié, il est pathologique, il est le fait de la névrose. Il est donc connu *du dehors* : si même nous en avons l'expérience personnelle, dans la mesure où nous l'imaginons maladif, nous y voyons un mécanisme extérieur, intrus dans notre conscience »¹⁹⁷

Nous nous retrouvons piégée dans notre démarche méthodologique, contrainte d'annoncer des conclusions d'analyses que nous n'avons pas encore effectué, à travers des exemples que nous ne faisons qu'évoquer. Nous sommes dans l'obligation d'évoquer l'érotisme anxieux dans cette partie, puisqu'il se rattache à l'érotisme en tant que chapitre mais nous ne pouvons pas faire une analyse détaillée des textes pour deux raisons : la première est que l'érotisme anxieux n'a pas une fonction esthétique mais socio-politique, féministe et existentialistes. Ceci nous conduit à la deuxième

¹⁹⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme*, op.cit. p.42

¹⁹⁷ *Ibid.*, P.40

raison, en effet, ces enjeux, dument cités seront l'objet d'étude de la deuxième partie de cette recherche. Aussi à des fins de clarté méthodologique, nous étudierons ce point avec détails dans la deuxième et la troisième partie de notre recherche. Nous ne le traiterons pas dans son processus d'inscription érotique mais dans sa finalité interprétative revendicatrice, féministe et existentialiste.

Mais de cet érotisme anxieux qui se devait d'être nommé, nous ne dirons guère plus dans cette partie. Sa dimension plus socio-politique, féministe, existentialiste qu'esthétique justifie que nous la développons dans ce qui va suivre.

Chapitre 03 :

Une esthétique algérienne: ou le blason érotique romanesque

Écrire la beauté du corps féminin est le propre de toutes les littératures. Tout comme la subjectivité de son insertion. La littérature algérienne ne déroge pas à cette règle. Nous avons expliqué dans l'introduction du précédent chapitre que la présence du corps féminin dans le roman algérien a une charge socio-culturelle importante. En dehors de la polémique qui entoure le concept de « postcolonial », et qui voudrait opposer « littérature francophone » et « littérature algérienne », le roman algérien que nous étudions – tout en étant de langue française – est totalement l'expression de la culture algérienne. Écrire la beauté féminine revient donc à écrire les canons de la beauté maghrébine et « arabo-berbère », à écrire le henné, le koheul, les grands yeux noirs... Il nous a semblé important de regrouper ces particularités esthétiques qui sont l'expression d'une identité ethnoculturelle.

Nous allons relever, détailler et étudier, ce qui nous a semblé représentatif de la beauté féminine dans les textes de notre corpus ; à savoir les yeux, la chevelure, les teintes, les formes du visage. Toutefois cette écriture des attributs corporels n'est pas exclusive à la littérature algérienne. Toutes les littératures représentent la beauté en s'attardant sur ces mêmes attributs, mais nous avons remarqué des caractéristiques spécifiques à la société algérienne ou maghrébine. Les yeux noirs, la chevelure dense de jais et les formes généreuses ne se lisent pas dans la littérature celte ou russe, qui écrira plutôt les yeux bleus et la chevelure dorée. En plus des caractéristiques physiques, nous allons étudier d'autres artifices esthétiques (koheul, henné etc.) qui permettent une certaine identification sociale.

H.R. Jauss soutient que l'un des grands apports de la littérature est la transmission des normes sociales, un effet de reproduction conscient ou inconscient qui aurait comme conséquence une identification et probablement une transmission d'un héritage culturel dans un souci de reconnaissance ou de reconstitution identitaire.

« Le lecteur n'est naturellement pas isolé dans l'espace social, « réduit à la seule qualité d'individu lisant ». « Par l'expérience que lui transmet sa lecture, il participe à un processus de communication dans lequel les fictions de l'art interviennent effectivement dans la genèse, la transmission et la motivation du comportement social. »¹⁹⁸

Comment, en écrivant la beauté du corps féminin, la littérature participe-t-elle la transmission et l'identification culturelle ?

Nous avons fait une première sélection des descriptions récurrentes¹⁹⁹ qui se rapportent aux normes de la beauté algérienne. Mais avant de détailler ces différentes représentations il serait judicieux de rendre compte des canons de beauté de la femme maghrébine. Nous allons en référer à l'un des plus importants socio-anthropologues qui s'est penché sur la société algérienne et arabe, Malek Chebel. Dans *Le livre des séductions*, il tente de déterminer les facteurs de beauté dans la société maghrébine :

« L'idée de "beauté féminine au Maghreb" est liée à la blancheur de la peau, à la rondeur des formes du corps, à la noirceur des cheveux (et à leur longueur effective, le cheveu étant lui même une partie privilégiée de la femme, il faut donc le soustraire au regard masculin), à la grandeur des yeux (« les yeux noirs de l'oriental »), à la bonne stature (*qâma*), à l'élégance des liaisons (poignets, chevilles)... »²⁰⁰.

Muhammed ibn Umar al-Naszawi décrit, aussi, la femme parfaite. Dans son célèbre texte *Le jardin parfumé*, il écrit:

« Pour qu'une femme soit goûtée par les hommes, il faut qu'elle ait la taille parfaite, qu'elle soit riche en embonpoint. Ses cheveux seront noirs ; son front sera large ; ses sourcils auront la noirceur des Éthiopiens, ses yeux seront grands et d'un noir pur, le blanc en sera limpide. Ses joues seront d'un ovale parfait ; elle aura un nez élégant et la bouche gracieuse ; ses lèvres seront vermeilles, ainsi que sa langue... »²⁰¹

¹⁹⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, 1^{ère} éd. 1978, 2013, P.284

¹⁹⁹ H.R. Jauss, dans un chapitre où il étudie la transmission des codes sociaux à travers la poésie lyrique, explique : « Pour savoir si un « champ d'image » renferme ou non un modèle d'activité communicationnelles (ou « interaction sociale»), on peut se demander si le modèle descriptif est formulable dans les termes d'un « jeu de langage » [...] La description d'une situation se change en modèle d'interaction sociale lorsqu'en tant que « jeu de langage » elle implique, nomme ou fonde en légitimité des règles qui informent le lecteur de ce dont il s'agit... » Idem, P. 293

²⁰⁰ Malek Chebel, *Le livre des séductions*, op.cit. p126

²⁰¹ Muhammed ibn Umar al-Naszawi, *Le jardin parfumé*, P 21-22 cité dans Malek Chebel, *Le livre des séductions*, op.cit.

Nous avons remarqué des récurrences quant à l'écriture d'une beauté ethnique, dans notre corpus, que nous allons détailler dans ce qui suit.

1. Les yeux

Une pléthore de descriptions et des métaphores entoure les yeux féminins : tantôt grands et noirs, tantôt de couleur changeante entre vert, jade, gris et noir. Les yeux constituent la partie du corps féminin la plus mise en valeur dans ce corpus, reflétant la grande importance qu'accorde la société algérienne à leur beauté.

D'abord, nous avons constaté que les auteurs masculins s'intéressent plus à l'écriture des yeux que les auteures féminins. Ensuite, dans l'écriture de la beauté des yeux, nous avons remarqué deux images récurrentes : les yeux noirs ou noircis par le koheul et les yeux à couleurs changeante. Nous trouvons ces deux images chez les trois auteurs masculins.

Dans L'Insolation :

En décrivant Samia « ...s'il n'y avait pas cette couleur de tes yeux (gris ? verts ?)... »
p.15 L.I. « ... tout en buvant mes paroles alors qu'agacé par tant de coquetterie et par tant d'éclat dans tes yeux extraordinairement verts [...] avec tes yeux noircis au khôl »
p.14, 15 L.I.

En parlant de sa mère Selma « ...et ses yeux noirs devenaient plus foncés encore... »
p.216 L.I.

Dans Nedjma :

En décrivant la fille de M. Ernest « La jeune fille porte, malgré le froid, une robe légère, haute au genou, gonflée de bise; elle a les cils longs et humides; elle écarquille ses yeux ronds, verts, jaunes, gris, — des yeux d'oiseau... » p.56 N.

En décrivant Dehbia, la porteuse d'eau « La porteuse d'eau a de longs yeux très noirs, des paupières légèrement bridées, des sourcils arqués ; elle a le teint mordoré, lisse, brillant, de la grenade; elle se rougit les gencives avec des écorces de noyer ; elle a neuf ans. » p.230 N.

Dans La chambre de la vierge impure

En se souvenant des yeux de Sultana « L'eau lumineuse, dormante, hésitant entre le noir et le jade, des yeux de Sultana dont j'avais réalisé un petit portrait en cachette sur les pages de garde du livre d'Alla, ses yeux reflétaient une chose rare et angélique... » p.42 C.V.I. « Je pénétrais Sultana, l'eau de son regard passait d'un noir magnifique à un vert jade. » p.13.C.V.I.

En parlant de Laya « [...] Pour les belles femmes dont l'eau dormante des yeux hésite entre le vert et le noir... » p.43.C.V.I.

En parlant de Chehla « Chehla était belle et jalouse. L'eau de sa paire d'yeux couleur de jade se métamorphosait en eau divine » p.87.C.V.I.

L'androgynéité de la couleur des yeux est présente dans trois textes d'auteurs différents écrits à des périodes différentes. Le noir étant la particularité de l'œil arabo-maghrébin le vert ou le jade sont prisés pour leur exotisme. Mais la métamorphose de l'une en l'autre est une manifestation du délire fantasmagorique qui caractérise l'écriture des yeux dans le roman algérien : un œil pluriel qui résume toutes les beautés. Malek Chebel justifie cette fascination par le port du voile. Celui-ci ne laisse entrevoir que les yeux ou, dans certaines régions, seulement un œil ce qui attise l'imaginaire et met l'accent sur eux.

« *'ain* [...] Dans tous les pays où le port du voile est généralisé, les yeux sont l'arme principale de la séduction. À en croire la conviction populaire la mieux établie, la « flamme » qui s'en dégage est le reflet de la vie intérieure, de sorte qu'un surnom comme *'Aïna* est utilisé sur le modèle de *hawra* (v. Houris) pour désigner la femme aux grands yeux. À bien des égards l'art du Koheul – qui consiste à rehausser cet organe – est également un artifice de la présentation de soi. C'est alors que les yeux deviennent envoutants distillant une tendresse différée de peu avant qu'elle n'aboutisse. Les yeux sont particulièrement chantés par les poètes, surtout masculins, et parmi tous les types d'yeux que l'on rencontre, les yeux noirs ('*ouyoun as-soûad*) sont les plus loués. De là vient la fougue extraordinairement durable pour le Koheul, antimoine utilisé par les femmes en orient, et désormais en occident »²⁰²

Dans *La chambre de la vierge impure*, nous remarquons qu'en plus de leur couleur changeante, les yeux sont décrits comme une composante liquide, « l'eau des yeux », une « eau » qui se métamorphose « en eau divine » p.87 C.V.I. Nous pouvons

²⁰² Malek Chebel, *Encyclopédie du monde arabe, Tome II*, Payot et Rivages, 1^{er} éd 1995, 20030, p.417.

tenter un rapprochement entre les caractéristiques de l'eau et celles de l'œil et insister sur la profondeur, la clarté et le caractère sacré des deux ; mais « l'eau » n'est pas en comparaison avec les yeux : elle en est la composante. Cela nous rappelle les surréalistes et leur fascination pour les yeux et le rapprochement qu'ils en font avec l'eau.

« On se souvient de la fascination qu'exercèrent sur Breton "les yeux d'eau" (Lorrain dit « liquides yeux » et avant lui, Huysmans parlait des « yeux d'eau remuées » d'une vierge préraphaélite) d'une midinette parisienne [...] Ce thème des *yeux d'eau* est constant dans la littérature Modern Style et au surréalisme... »²⁰³

Cet engouement du roman algérien pour les yeux féminins, est, comme nous l'avons signalé, dû, en partie, au port du voile. Les yeux ont longtemps représenté le corps féminin dans l'imaginaire de l'homme maghrébin. La femme, les sachant sa seule arme de séduction, a affiné leur mise en valeur séductrice, et leur embellissement, en les noircissant au Koheul²⁰⁴, qui deviendra l'un des principaux éléments de la coquetterie algérienne. Mehdi, dans *L'Insolation*, raconte la transgression²⁰⁵ que Samia avait commise en mettant du Koheul, considéré comme un effort de séduction et, de fait, interdit par le code patriarcal. Isma, dans *Ombre sultane*, l'évoque en racontant, « simplement » la beauté des « déesses » p.153 O.S., résidentes d'un des bordels de la ville, rencontrées au hammam : « *Leurs yeux allongées au khôl, leurs bijoux d'or voyants éclaboussant leur nudité ruisselant de vapeur* » p.153 O.S.

Nous ajoutons que pour exprimer la beauté des yeux dans le roman algérien, ils sont souvent associés à l'œil de « biches », de « gazelle » ou de « faon ». D'après

²⁰³ Pascaline Mourier-Casille, *De la chimère à la merveille*, 1986, p122 : https://books.google.dz/books?id=TywW94pTJvIC&pg=PA122&lpg=PA122&dq=l%27eau+des+yeux+en+litt%C3%A9rature&source=bl&ots=4NaCy24Mwv&sig=SA5q4HO9mdm--iliPdEB04eSja8&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiEk7mn99_PAhXEPxoKHeSaC4oQ6AEIKzAD#v=onepage&q=l'eau%20des%20yeux%20en%20litt%C3%A9rature&f=false

²⁰⁴ Confection du koheul : « La confection du *koheul* varie selon les régions et selon les ingrédients. Le meilleur *koheul* est celui que les femmes préparent elles-mêmes, car elles l'adaptent à leur type de peau et à leur carnation. Les éléments de base sont des clous de girofle, des noyaux d'olives noirs, du poivre dans certains cas.

Le chroniqueur de Lens, qui rapporte ces informations dans un ouvrage du début du siècle observe que ces ingrédients doivent être pilés par « sept filles pas encore nubiles », ou par une femme « dont l'heure est passée », puis qu'il faut « tamiser la poudre, à travers un mouchoir et l'étendre sur le cils et les sourcils » Malek Chebel, *Le livre des séductions*, op.cit. P45

²⁰⁵ Nous y reviendrons dans le prochain chapitre.

Malek Chebel, ces métaphores sont les plus prisés et les plus chantés dans les littératures, les poèmes, le cinéma arabo-musulman²⁰⁶.

2. La chevelure :

Un proverbe arabe, utilisé jusqu'à nos jours, explique la place qu'occupe la belle chevelure dans les canons de beauté en Algérie : « *taj el maraati cha3rouha* » qu'on peut traduire par, « *lacouronne de toute femme est sa chevelure* ». Symbole de la beauté parfaite, la chevelure a toujours fasciné. Elle est omniprésente dans la littérature arabe et maghrébine.

Dans *Nedjma* la beauté s'apparente à la patrie. Il est donc cohérent de constater l'emprunt par l'esthétique culturelle algérienne dans l'écriture de la beauté féminine. La longue chevelure est le symbole de la féminité, au Maghreb particulièrement, et dans ce texte, nous retrouvons une chevelure « fauve » et écrasante d'un côté, lourde noire et ensoleillée de l'autre :

À propos de Nedjma, le narrateur raconte : « Je fixe la vierge, et je vois Nedjma, comme si c'était vraiment elle : cheveux de fer ardent fragile chaud où le soleil converge en désordre, ainsi qu'une poignée de guêpes! » p.90 N.

« Nedjma est nue dans sa robe; elle secoue son écrasante chevelure fauve » p.74 N.

Concernant la fille du pâtissier le narrateur observe : « La fille du plus grand pâtissier de Sétif se retire, en secouant sa lourde chevelure noire. » p.236 N.

Kateb Yacine compare la chevelure d'un personnage ressemblant à Nedjma au fauve²⁰⁷, une métaphore qui évoque le caractère sauvage et la beauté indomptable, *le ravin de la femme sauvage* ; à l'instar de ces fauves célèbres par leur pelage dense. Comme tout ce qui concerne le corps féminin chez Kateb Yacine, la description des cheveux est associée à des éléments naturels. En plus de la métaphore du fauve,

²⁰⁶ « Les yeux les plus prisés, les plus chantés, ceux que glorifient les poèmes de tous les bardes maghrébins, perfection des perfections, sont les yeux ovales, appelés tantôt « yeux de biche », « yeux de gazelle » ou « yeux de faon ».

L'apparence légèrement aqueuse de ces yeux est mise à contribution jusqu'à satiété dans la superproduction cinématographique d'Égypte et de tout le cinéma romantique du monde arabe. L'imaginaire populaire réserve une place de choix à cette représentation de la féminité accomplie. *Les Mille et une nuits* et toutes les autres légendes arabes, et particulièrement maghrébines, qui ne sont pas en reste, leur consacrent quelques-unes de leurs pages les plus tendres. » Idem, p.47

²⁰⁷ Fauve : « Félin de grande taille tel que le tigre, le lion, la panthère, le jaguar, le puma. *Chasse aux fauves. Dompter un fauve. Odeur de fauve* ou, adj., *odeur fauve*, propre aux fauves ou évoquant celle des fauves. » Centre national de ressources textuelles et lexicales.

lachevelure se mêle au soleil et y emprunte sa chaleur. Le soleil étant un emblème de l'Algérie, il est facile là aussi d'attribuer à la beauté représentée par la chevelure une empreinte algérienne

Dans le roman algérien de langue française, il n'est pas de beauté sans une « belle chevelure » souvent de couleur noire :

Samia est l'archétype de la beauté dans *L'Insolation*. Dans les quelques passages où Mehedi s'extasie devant les détails de sa beauté, sa chevelure est mise en valeur, « noire » presque « bleue », couleur de « jais », etc. La chevelure dans ce texte est séduction. Sa beauté y est glorifiée :

« ...ils jouaient aux mâles avec tes cheveux noirs et souples qui écorchaient les commissures de tes lèvres et que tu démêlais difficilement et patiemment [...] avec tes cheveux de jais que tu continuais à triturer » P.14 L.I. « S'il n'y avait pas ces cheveux que tu escrmais à écarter de tes yeux et de ta bouche ... » P.15 L.I. « ... j'avais préféré lui tresser ses cheveux tellement noirs qu'ils étaient presque bleus ... » P.80 L.I.

Dans *Les Enfants du nouveau monde* d'Assia Djebar, la narratrice, décrivant Chérifa, le personnage féminin archétype de la beauté dans le texte, raconte « ...des cheveux qui tombent, rivière noire, jusqu'à la ceinture... »²⁰⁸. *Ombre Sultane* s'attarde sur la beauté de la chevelure dans un de ses espaces favoris : le hammam. Il y est décrit comment les femmes, adolescentes et dames, les soignent, prenant le temps de les laver, les peigner et les colorer au henné. Il naît comme une relation intime entre le personnage et sa chevelure, entourée par les brumes et la béatitude du hammam, espace de protection et de beauté féminine :

Au hammam : « Une adolescente intimidée s'attardait dans des soins prolongés pour sa longue chevelure d'ébène qu'elle rinçait, comme si c'était son seul trésor. » P.215 O.S. « Des macules d'eau rougeâtre – le délayage du henné pour les chevelures – marquent d'une trainée sanglante le dallage. » P.215 O.S.

« De longues nattes de jais leur battent les reins ; leurs bras sont nus, leurs pommettes rougies. » P.148 O.S.

²⁰⁸ Assia Djebar, *Les enfants du nouveau monde*, op.cit. p.23.

Dans *La chambre de la vierge impure*, Ailane attribue aux longues nattes de Rokia (la tante) la souplesse de l'eau qui cascade « *Elle rendait jalouses toutes les femmes du village avec ses longues tresses qui cascadaient dans son dos jusqu'au bas de ses fesses* »^{p.17} C.V.I. Nous retrouvons cette écriture de la chevelure choyée, dans *Ombre sultane* qui la qualifie « d'ébène », ces tresses qui rappellent les grands-mères qui avaient pour unique coiffure « les longues nattes colorées au henné », comme représentative de la beauté algérienne. Cette écriture permet à la réception algérienne une identification ethnoculturelle et à l'étranger une découverte culturelle.

L'omniprésence des cheveux comme emblème de la beauté féminine, n'est pas propre au roman algérien de langue française. Nous retrouvons cet engouement pour « la longue chevelure noire » dans la littérature en arabe. Dans *Mémoire de la chair* d'Ahlam Moustaghanimi, Khaled dans un désir frustré raconte Hayat :

« Ta longue chevelure noire (...) avait réveillé en moi ce désir, je rêvais de l'empoigner avec la rage de la passion interdite pendant que mes lèvres cherchaient la meilleure façon de laisser mon empreinte sur les tiennes, dessinées d'avance pour l'amour. »

Ouse souvenant d'elle, raconte son corps absent que la présence de Catherine n'a pu effacer :

« [...] cette faim de toi qui cassait tout désir de désirer une autre femme que toi ? Je te voulais, toi et aucune autre. Vainement je rusais contre mon corps. Vainement je lui donnais d'autres femmes. Tu étais son unique désir, sa seule revendication. Le moment le plus cruel pour moi, ce fut quand ma main caressa les cheveux de Catherine. Son duvet court et blond annulait tout désir. Je sentais sous ma main ta longue chevelure noire, tel un drap, et Catherine disparaissait. »²⁰⁹

Dans ces passages la chevelure est plus qu'une représentation de la beauté de Hayat, elle la représente en tant qu'entité. Quand Khaled ne trouve pas « les cheveux noirs » de l'aimée, son désir s'estompe.

Si les yeux, dans le Maghreb, sont prisés parce que le voile ne laisse entrevoir qu'eux, les cheveux le sont parce qu'ils sont interdits, ce qui les rend érotiques. Ce qui

²⁰⁹ Ahlam Mostaghanemi, *Mémoire de chair*, op.cit. p.147

est interdit pour sa beauté est érotique parce qu'il ne peut être que deviné, ou imaginé, donc exagéré :

« Cheveux : [...] l'un des symboles de la beauté féminine, toujours représentés dans leur dimension épique, surtout si la chevelure est longue, brillante et légère « Une chevelure pourprée qui flotte sur les épaules comme un manteau de roi ! » [...] En outre, les cheveux sont les médiateurs entre deux mondes, le Visible et l'Invisible, et deux niveaux d'intelligibilité : le magique et le profane, le matériel et le spirituel [...] Enfin, les cheveux carbonisés entrent dans la composition de talismans, de filtres magiques et de recettes de beauté.»²¹⁰

« Magique » et « profane » les deux adjectifs qui rappellent la charge culturelle de la chevelure et son omniprésence quand il est question de la beauté du corps féminin dans la littérature algérienne.

3. Les formes du corps :

Dans *Ombres sultane*, la beauté des corps a une valeur esthétique et humaniste. En plus de raconter la beauté des formes généreuses et fermes, fantasme social collectif, écrire la beauté du corps dansant est une forme d'hommage et de réconciliation. Isma décrit les formes des corps dansant des prostituées venues donner un spectacle dans son village. Nous y lisons une valorisation de ces femmes qu'elle nomme, « déesses » d'une nuit.

« Toute la nuit elles dansent, elles trémoussent, elles se tortillent spasmodiquement leurs hanches rondes, les épaules immobiles, le col droit [...] des paysans agglutinés en cercle ne quittent ni le ventre des danseuses ni leur chevelure qui serpente »p153

Les corps sont anonymes, le texte leur offre pour seule identité la beauté de leurs corps (formes et chevelure). Décrits avec sensualité, les corps dansants des « déesses adulées » ont une forme de pouvoir sur l'homme spectateur. Le corps, séducteur dans ce cas, prend le pouvoir. Le texte décrit la beauté des ventres et des hanches en mouvement. C'est un langage dépourvu de cette violence que véhicule le concept de « prostituée ». D'ailleurs dans les paragraphes qui vont suivre, la narratrice déclare que

²¹⁰ Malek Chebel, *Encyclopédie de l'amour en Islam*, Tome I, op.cit. p.176

ces femmes sont des prostituées tout en continuant de les décrire avec volupté et sensualité en les comparant à des « princesses païennes »p.153 o.s.

L'Insolation, fidèle à ses névroses, hésite, en décrivant les belles ou les monstrueuses formes, entre délectation et répulsion, plaisir et dégoût. Le narrateur décrit les formes féminines qui l'inquiètent et l'impressionnent, et témoigne d'un désir incertain. En décrivant sa tante, il décrit ses formes opulentes, ses seins imposants et libres, il les raconte avec érotisme et méfiance. *L'Insolation* a une relation névrosée avec la féminité, néanmoins quand il raconte son archétype féminin, Samia, il est dans l'appréciation, le désir assumé et le fantasme.

A propos de Samia

« ... Et s'il n'y avait pas cette poitrine houleuse que j'avais rêvée flasque, au cours d'un cauchemar éveillé... »P.15 L.I.

« ... Je l'avais déshabillée, mise au lit et lui avait expliqué, sans un regard pour sa chair opulente -d'une traite –« *Le Traité du désespoir*, de Kierkegaard... »80

En se souvenant de sa tante« L'opulence des formes de la tante ne présageait rien de bon. Femelle alourdie de son désir, elle nous inquiétait avec ses gros seins qu'elle n'enfermait jamais dans un soutien-gorge comme le font généralement les femmes, mais qu'elle laissait brinquebaler dans tous sens, à l'intérieur de sa robe très ample. Il suffisait qu'elle se baissât quelque peu pour qu'on eût le goût du paradis sur la langue. »P.82/83L.I.

Avoir « une poitrine généreuse » n'est certainement pas une exclusivité algérienne, mais l'écriture qui les entoure place cette image dans un cadre social particulier « *brinquebaler dans tous sens, à l'intérieur de sa robe très ample* ». Il faut préciser que les formes généreuses sont appréciées dans la société algérienne. Dans *le Jardin parfumé*, le Cheikh Nefzaoui décrit la femme parfaite et, en parlant de la beauté des formes, dit :

« ... Son buste large, ainsi que son ventre ; ses seins devront être fermes et remplir sa poitrine ; son ventre sera dans de justes proportions, son nombril développé et enfoncé ; la partie inférieure du ventre sera large, la vulve saillante et riche en chair, depuis l'endroit où se croisent les poils jusqu'aux deux fesses ; [...] ses cuisses seront dures ; ainsi que ses fesses ; elle possédera une chute de reins large et replète ; sa taille sera

bien prise, ses mains et ses pieds se feront remarquer par leur élégance ; les bras seront potelés, ainsi que les avant-bras, et encadreront des épaules robustes »²¹¹

4. La gazelle :

Dans la tradition arabo-musulmane et nord africaine, la gazelle est le symbole suprême de la beauté, par ses yeux, la grâce de son corps, sa taille, sa démarche, sa course, et son élégance. L'utilisation de cette métaphore qui perdure jusqu'à nos jours, existait dans la société arabo-musulmane et africaine avant l'ère islamique.

« Gazelle : paradigme de la beauté dans la poésie populaire arabe, la gazelle symbolise la femme que l'on désire, l'amante la fois, l'idole lascive et inaccessible, farouche et promise à la fois, docile et affectueuse de surcroît. Da grâce, courante. L' « œil de gazelle » ('*ayn al-ghzâl*) [...] Tous les attributs visibles de la gazelle (*ghzela*, diminutif *ghouzeil*, *rim*) sont employés dans des descriptions érotico-poétiques enflammées : le cou, les yeux, l'attitude, la forme générale, l'allure, la démarche, la course... »²¹²

Dans une étude sur *la civilisation de l'Espagne musulmane*, en analysant les poèmes d'Ibn Jamis (un poète du XIII^e siècle) où il racontait sa ville Tlemcen et la beauté de ses femmes, l'auteur avance que : « *Pour faire ressortir la beauté physique de ses amis, Ibn Jamis les comparant aux gazelles des sables [...] s'insère ainsi dans la tradition poétique arabe, issue de la poésie préislamique où la gazelle était le symbole de la beauté* »²¹³ .

« Ya el ghzalla »²¹⁴, la gazelle semble être la métaphore idéale pour exprimer la beauté dans le roman et la littérature algérienne. Elle la représente dans tous ces attributs. Dans *La chambre de la vierge impure*, elle exprime l'élancement du cou féminin, l'élégance de la démarche « *Elle rendait jalouses toutes les femmes du village avec [...] sa démarche unique qui ressemblait à celle d'une gazelle* » p.17 C.V.I., « *...Avec précision – je ne sais d'ailleurs pas pourquoi – j'ai détaillé la chaîne en argent que Sultana porte autour de son cou de gazelle, nu et élancé.* » p.13 C.V.I. Dans *Nedjma*, elle est le symbole extrême de la beauté sauvage, de l'élégance et du

²¹¹ *Le jardin parfumé*, p. 21-22 op.cit.

²¹² Malek Chebel, *Encyclopédie de l'amour en Islam, Tome I*, op. cit. p.176

²¹³ Golvin Lucien. Arie Rachel, *Études sur la civilisation de l'Espagne musulmane*. In: *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°55-56, 1990. Villes au Levant. P.263

²¹⁴ « Oh gazelle »

raffinement « *Je n'avais jamais vu pareille femme à Constantine, aussi élégante, aussi sauvage, en son incroyable maintien de gazelle* » p.116 N. Dans ce texte nous avons relevé plusieurs passages où la gazelle représente tout simplement la femme. Au lieu de nommer tel personnage féminin, il utilise l'adjectif qui devient nom « la gazelle », représentant la femme en plus de sa beauté : « *sur les traces de la gazelle fourvoyée qui pouvait seule m'arracher à l'ombre des cèdres ...* » p.195 N.

Autant chez les auteurs masculins cette épique métaphore n'a qu'une valeur esthétique, autant chez les auteurs féminins elle dépasse l'image. La métaphore « gazelle », dans *Ombre sultane* et *Nos silences* représente la liberté.

Dans *Ombre sultane*, Hajila galope comme une antilope dans les rues de la ville après avoir bravé l'autorité du mari inquisiteur. C'est une scène décrite par la narratrice qui observe et imagine le corps de Hajila libéré de la prison du mari : « Et je t'ai vu bondir "une antilope devant son chasseur fuyant", commencerait un poète bédouin... » p. 225,226 O.S. La métaphore dépasse la simple représentation d'une femme belle, sa beauté réside dans cette liberté fraîchement acquise que l'antilope incarne. Cette représentation, nous la retrouvons aussi dans *Nos silences* où la narratrice du récit enchâssant imagine sa sœur fuyant l'enfermement et le viol, courant comme « une gazelle » vers la mort libératrice. « ...*Je l'imagine courir telle une gazelle sachant que son prédateur ne la raterait pas...* » p.100 N.S. Comme nous l'avons évoqué précédemment ce passage raconte la beauté de la liberté. « La gazelle » sœur, symbole de la beauté libre sauvage sans entrave, de la sœur aimante, du courage et de la liberté arrachée.

Chez Assia Djebar cette métaphore représente de surcroi la beauté et l'innocence. Les textes de cette auteure ne contiennent certes pas beaucoup de descriptions physiques mais dans *Les enfants du nouveau monde*, Cherifa (comme nous l'avons vu plus haut) est le personnage à la beauté reconnue. La narratrice raconte qu'elle faisait naître chez les vieilles dames de l'assemblée la métaphore de « la gazelle ». Dans *La soif* la narratrice raconte le visage du personnage Jedha en insistant sur la beauté de ses yeux de « gazelle » :

« ...sa taille surtout, un port qui suscitait chez les vieilles, dans les fêtes où elles la regardaient s'avancer, tant de métaphores à l'orientale, improvisations murmurées qui se perdaient dans le bruit (« Une gazelle qui court sur le sable » ... »²¹⁵

« ...décrivant le visage Jedha dans le roman *La Soif* «...et surtout, surtout, ses yeux élargis comme ceux d'une gazelle avant de s'élancer dans le désert, ses yeux qui lui donnaient plus que jamais un air d'étrangère »²¹⁶ « Et je continuais à fixer devant moi cette femme au visage de reine, aux yeux de gazelle qui s'allumaient soudain d'un feu étrange... »²¹⁷

5. Henné :

Le henné est un rituel ancré dans la tradition algérienne. Cette importance est remarquable dans sa récurrence représentative dans la littérature algérienne. Le hennés'inscrit comme embellissant, marqueur culturel, libérateur, curatif, rassurant etc.²¹⁸

Dans *Ombre sultane*, le henné est un des outils de la coquetterie de la femme qui, au hammam, prend le temps de l'appliquer afin de colorer sa chevelure et de la nourrir. « *Des macules d'eau rougeâtre – le délayage du henné pour les chevelures – marquent d'une trainée sanglante le dallage.* » p.215 O.S. Cette eau – rougeâtre parce qu'elle a servi à rincer le henné – est une trace de la beauté, une trace de l'intention et de l'action de s'embellir et de séduire. La narratrice s'est attardée sur sa présence parce que cette eau porte la trace de la beauté et de la sa saveur traditionnelle, le plaisir de l'appartenance culturelle.

Mais la représentation du henné dans *Ombre sultane* n'est pas seulement un embellissement. Dans le passage où Hajila, dans la voiture du mari, aperçoit une

²¹⁵ Assia Djebar, *Les enfants du nouveau monde*, op. cit. p. 23.

²¹⁶ Assia Djebar, *La soif*, 1^{ère} éd. Julliard, 1957, barzakh, 2017, p. 106

²¹⁷ Ibid., p.138

²¹⁸ « Henné : plante tinctoriale (*Lawsonia inermis* ou *lawsonia alba* L., famille des lythariées) que les femmes arabes utilisent pour teindre leurs cheveux et, dans certains cas, leurs mains. Elle aurait des vertus prophylactiques et médicinales. Usitée lors de la pose de henné, une cérémonie spécifique du mariage arabe urbain, cette pâte – porteuse de baraka – scelle le changement de statut de l'homme, tandis que la femme lui trouve des vertus érotiques. [...] le caractère érotologique du henné est mis en exergue surtout chez les jeunes filles pubères, qui en usent pour rehausser l'éclat de leur blancheur et affirmer leur beauté[...] Mais c'est au hammam que l'usage du henné est le plus constant... » Malek Chebel, *Encyclopédie de l'amour en islam* tome I, op.cit. P. 394, 395

femme sans voile, cheveux libres colorés au henné, jouant avec son bébé –fantasme absolu de la liberté et du bonheur –, nous comprenons que sa jalousie n’aurait pas eu lieu d’être si cette femme n’était pas Algérienne. Hajila explique l’identité de cette inconnue par sa chevelure teinte au henné. Le henné-liberté devient henné-identité, indice identitaire. La chevelure est hennée donc elle est Algérienne et Hajila s’y identifie : « *Ses bras entièrement nus étendus [...]* » « *des cheveux rouges de henné... Ce n’était pas une française ! [...]* » L’image d’une femme tendant les bras nus au ciel, incarne le fantasme de Hajila : rire sous le soleil, « nue », vivre la beauté de la femme algérienne, libre d’aimer son enfant dehors, sans interdictions.

Le henné dans *Nos silences* revient dans différentes représentations : d’abord, à l’instar d’*Ombre sultane*, il est symbole de beauté et d’embellissement. La narratrice du récit enchâssant se souvient de la sœur enlevée et de l’effort qu’elle faisait pour garder la blancheur de sa peau afin de mettre en valeur le henné qui devient l’élément principal de l’embellissement du corps. « *Sa peau à elle était blanche comme le lait, elle attendait l’été pour “sa nuit de henné” ; elle se cachait du soleil pour ne pas brunir. Elle disait que le henné rouge ressortait mieux sur la peau blanche* » p.25 N.S. Le henné, dans ce passage, est un souvenir nostalgique et triste d’une beauté qui n’est plus. Le texte nous renvoie aussi au henné, élément essentiel de la cérémonie du mariage, auquel la sœur se préparait :

« La veille des noces, la nuit, chez les parents de la fiancée a lieu la cérémonie du henné. C’est une fête réservée aux femmes. La jeune fille est vêtue traditionnellement. Parée de bijoux, elle est assise confortablement, entourée de parents et d’amies des deux familles. Aux côtés de la jeune fille, se trouvent deux jeunes garçons qui tiennent dans leurs mains une grande bougie blanche allumée [...] Une femme apparentée au jeune homme, s’approche de la fiancée en tenant une coupe de henné avec des œufs. Cette femme doit être mariée et mère de famille. Des prières ferventes sont récitées comme durant la cérémonie du bain. Le henné est mélangé à de l’eau, malaxé en pâte et mis sur les pieds de la jeune fille. La belle-mère lui place dans le creux de la paume de la main une pièce d’or. Les restes du henné sont récupérés pour être enfouis dans la terre, afin d’éviter que quelqu’un les récupère et s’en serve pour faire du tort à la fiancée.»²¹⁹

²¹⁹ Dalila Areski, *Sens et non-sens de la famille algérienne, op.cit.* P.34

Le henné dans ce contexte est une beauté directe et indirecte : d'abord le henné est, comme nous l'avons expliqué, représentatif de la beauté immédiate, ensuite il est un rituel qui célèbre l'union de deux personnes. *Nos silences* évoque ce rituel une deuxième fois quand la narratrice du récit enchâssé raconte son mariage « *J'ai déjà eu ma « nuit de henné » là-bas dans mon pays.* » p.82 N.S.

Nos silences bien que contenant très peu de représentations esthétiques rassemblent toutes les représentations sociales du henné, son usage médicinal²²⁰ notamment : la narratrice du récit enchâssant s'en servant pour cicatrifier ses plaies aux pieds « *Tout l'hiver, je le passe à m'emplâtrer les pieds de henné, de purée d'ail et de cataplasme de plantes sauvages* » P. 25 N.S. Il est aussi un souvenir, une pensée rassurante d'une tradition qui procurait une certaine forme de bonheur « *Moi, je me souviens de l'odeur du henné qui me collait à la peau quand elle me ramenait à la maison. Chaque fois qu'elle nous roulait le couscous, elle restait dormir chez nous. J'insistais alors pour qu'elle me mette du henné. C'était notre rituel, à elle et moi. Elle m'enveloppait les mains de vieux tissus après avoir étalé la pâte magique sur mes paumes blanches. Je m'endormais, caressée par la tiédeur du henné.* » p.52 N.S.

Dans le roman algérien le henné représente aussi le plaisir rassurant que procure une tradition ancestrale, un plaisir qui dépasse la beauté dans son sens premier. Il est le plaisir olfactif « *je me souviens de l'odeur du henné* », qui renvoie vers le souvenir d'une quiétude passée. Un plaisir tactile dans sa texture douce et dans sa température tiède « *Je m'endormais, caressée par la tiédeur du henné.* ». Le henné dans le roman algérien, et chez les auteures féminines particulièrement, acquiert un caractère « *magique* »²²¹.

²²⁰ « Selon les croyances locales, le henné a des vertus esthétiques, thérapeutiques et prophylactiques. Il est sûrement aussi un talisman contre le mauvais œil et un médicament qui éloigne certains cafards, nettoie le dessous des ongles, réduit les gerçures, et assouplit les cheveux ». Malek Chebel *Dictionnaire amoureux de l'islam*, op.cit. P.262

²²¹ Dans *Mémoire de chair* d'Ahlam Moustaghanimi, le henné est la représentation de la perte de la femme aimée. Le texte raconte la douleur de Khaled éconduit imaginant le henné au pied de son amante preuve qu'elle s'était mariée à un autre : « *Quand tu passeras près de moi, quand tu passeras ; avec ta démarche de jeune mariée, c'est sur mon corps que tes pieds teints au henné passeront...* » Ahlam Moustaghanimi, *Mémoire de la chair*, (Titre original : *Ḍakirat alḡasad* ,publié par Dar Al Adab, Liban, 1993), Traduit de l'arabe par Mohamed Mokeddem, Albin Michel, 2002, Média plus, 2013, P. 296

Le henné modifie le corps, instantanément et sans violence. Si le koheul et le parfum s'effacent au premier jet d'eau, le henné reste, il s'incruste dans la peau et les cheveux et ne fait qu'un avec le corps. Il a le pouvoir de transformer le corps humain, dans sa texture (la souplesse des cheveux) et sa couleur (la couleur des cheveux, des mains et des pieds, du rougeâtre jusqu'au noir). Le henné est une trace sur le corps, il agit sur lui, l'épouse et devient une partie de lui.

7. L'oiseau :

Après l'écriture allégorique de la gazelle, nous allons nous intéresser à celle de l'oiseau et à sa représentation dans la littérature algérienne qui, visiblement, en est friande. Dans un article où Ilaria Vitali, analyse la sémantique de l'image de l'oiseau dans le roman *Tuez-les tous* de Salim Bachi, il explique :

« S'interroger sur la symbolique de l'oiseau exige, d'entrée de jeu, d'avoir constamment recours à la phénoménologie de l'imaginaire. En effet, la sémantique multiple et changeante de cet animal accompagne la littérature et l'histoire de l'art et suggère une pluralité d'images : l'albatros ou le phénix ont représenté traditionnellement l'artiste, l'aigle a symbolisé le politique, le cygne et encore le paon le héros mélancolique ou triomphant.

Incarnant dans son vol les plus nobles aspirations humaines, l'oiseau renvoie à une symbolique de l'élévation et de la pureté. Ramant de ses ailes, il nourrit sa sémantique d'une fonction angélique, ce qui le rattache au symbole de la lumière.

Par ailleurs, participant de l'élément terrien ainsi que de l'aérien, c'est un symbole double, qui unit le monde du visible à celui de l'invisible. La palette métaphorique, très variée, concerne donc, dans un premier temps, la spiritualité et l'ascension, mais aussi la communication entre ciel et terre, entre dieux et humains. Dans l'antiquité, Euripide définissait effectivement l'oiseau comme le messager des dieux. »²²²

En plus de toutes ses représentations auquel la poésie soufie²²³ a recours, nous nous

²²² Ilaria Vitali, *La sémantique de l'oiseau dans le roman « Tuez-les tous » de Salim Bachi*, 2008, <http://revistas.uca.es/index.php/francofonia/article/viewFile/62/66>

²²³ « Les oiseaux ont longtemps été utilisés dans les cultures et les traditions religieuses pour symboliser l'esprit humain. Ils ont représenté le potentiel qu'a l'esprit humain d'échapper aux liens de la vie terrestre et d'accéder à une réalité spirituelle plus élevée (Waida 1987, 2:224-227; Mahony 1987, 5:349-353). » Jamil Anwarali Kassam, *Le Symbolisme de l'Oiseau dans le Mantiq al-tayr d'Attar*, 2006 : <http://www.journalsoufi.com/soufisme-accueil/lectures/articles-soufisme/347-le-symbolisme-de-loiseau-dans-le-mantiq-al-tayr-dattar>

intéressons à la métaphore de l' « oiseau » en tant que signe de beauté et de liberté

Nedjma de Kateb Yacine est un roman qui célèbre la femme libre. En décrivant un des personnages féminins il fait une analogie entre son corps et le corps d'un oiseau pour rendre compte de sa beauté, de sa grâce, de ses yeux aux couleurs indécises, de sa démarche gracieuse et un peu hautaine, et du délié de ses pieds aux ongles vernis :

« La jeune fille porte, malgré le froid, une robe légère, haute au genou, gonflée de bise ; elle a les cils longs et humides ; elle écarquille ses yeux ronds, verts, jaunes, gris, – des yeux d'oiseau. Elle marche en se rengorgeant, toujours comme les oiseaux, et l'on aperçoit ses petites griffes roses à travers les chaussures tressées. »P. 56 N.

Mais la référence la plus remarquable reste « Les colombes » dans *La chambre de la vierge impure*, emblème mondial de beauté et de paix. Dans le texte d'Amin Zaoui, « l'oiseau » n'est pas une métaphore mais une métamorphose. Des femmes-oiseaux qui s'offraient au père pieux d'Ailane : « *Et que ces colombes n'étaient en vérité que des femmes berbères métamorphosées en oiseaux [...] La nuit, chaque nuit, une colombe se libérait de ses plumes pour reprendre son corps de femme et l'offrir à mon père.*» p.101C.V.I. Plus qu'une comparaison, le narrateur raconte une nouvelle créature aux allures mythiques, mi-femme, mi-oiseau. D'ailleurs il prête à ce chapitre le nom de « Les femmes-colombes » P.97, ce qui témoigne de l'importance de cette thématique. Cette créature polymorphe extrait l'essence de sa beauté de son hybridité, de ce qu'offrent de mieux les deux espèces. L'oiseau enrichit le corps féminin du pouvoir libérateur du « vol », et ajoute sa beauté et sa grâce à celle qu'avait déjà le corps humain. Dans la trame elle existe pour s'offrir au père pieux, comme une récompense et un privilège²²⁴ inouï.

Dans les textes d'Assia Djebar la métaphore de l'« oiseau » est fortement présente. La recherche de la liberté n'est-elle pas la pierre angulaire de son œuvre ? Et l'oiseau n'est-il pas le représentant universel de la liberté du corps au-delà des pouvoirs humains ?

²²⁴ Ces femmes-colombes en plus de leur beauté et de leur mysticisme, apprenaient et récitaient le Coran dans « *la cour de la maison d'Allah* »p.101, le caractère spirituel rajoute à leur beauté.

Intéressons-nous à l'onomastique : dans *Ombre sultane*, l'un des deux personnages principaux se nomme « Hajila », un diminutif du mot « Hjel » qui signifie « la caille », réputée dans la tradition algérienne pour sa représentation féminine, pour sa fragilité et sa beauté. D'après Malek Chebel, l'utilisation de l'image du « hjila » est très usitée dans la tradition orale maghrébine « *Métaphore très usitée par les bardes maghrébins pour désigner la femme à séduire. Équivalent de la colombe (hamama), mot également employé, que l'on rencontre surtout dans l'érotologie classique* »²²⁵.

L'oiseau a toujours fasciné le personnage de « Hajila » qui est dans une quête personnelle de réconciliation et de découverte du corps. Hajila tente de se libérer du voile, de l'espace domestique et des dogmes sociaux. Nous comprenons alors aisément le choix de ce nom : Hajila symbole incontestable de beauté, de fragilité et de liberté. Cette analyse est renforcée par un passage, dans lequel Hajila, après une intimité non-désirée avec ce mari-étranger, tente de fuir ce traumatisme en s'imaginant ailleurs, errante et libre comme une caille déployant ses ailes : « *Dans le sommeil qui enfin te saisissait, tu te voulais ailleurs, non dans le bidonville, non dans la chambre [...] Non, ailleurs, égarée, "une caille battant des ailes" »... »p.30, 31 O.S.*

L'image du oiseau chez Assia Djebar fait référence à la liberté qu'il incarne, une affirmation appuyée par la récurrence de sa présence. Nous le retrouvons dans *L'amour la fantasia* où devenir un oiseau est un fantasme de liberté chanté par Atyka : « si nous devenions oiseaux dans l'azur, si nous nous perdions dans le désert, si nous nous souvenions soudain d'avoir été Adam et Eve... »²²⁶. Dans *Les enfants du nouveau monde* qui contient la description la plus complète du personnage féminin, « la caille » est utilisée après « la gazelle » que les vieilles dames utilisent pour rendre compte de la beauté de Chérifa, comme des gardiennes de l'héritage culturel :

« ... sa taille surtout, un port qui suscitait chez les vieilles, dans les fêtes où elles la regardaient s'avancer, tant de métaphores à l'orientale, improvisations murmurées qui se perdaient dans le bruit (« Une gazelle qui court sur le sable », « Un coursier qui serait

²²⁵ Malek Chebel, *Encyclopédie de l'amour en Islam, Tome I*, op.cit. p.376

²²⁶ Assia Djebar, *L'amour la fantasia*, op.cit. p.223

l'ange du ciel déguisé », « Une caille qui frémit de pudeur sur une branche » etc....) »²²⁷

8. Autres signes distinctifs :

La littérature algérienne dessine l'image esthétique du corps féminin en puisant dans l'imaginaire algérien. En plus des yeux, de la chevelure, du henné et des métaphores abondantes, nous rencontrons d'autres récurrences. Ainsi à plusieurs reprises nous avons remarqué une idéalisation de la blancheur de la peau, dans *Nos silences* et dans *L'Insolation* notamment.

-L'un des canons de la beauté de la société algérienne, est la blancheur de la peau : « *La blancheur est associée à la beauté. Plus une femme est blanche et forte, plus elle a des chances de trouver un mari. D'où deux conduits subséquents : gavage et réclusion.* »²²⁸. Dans *Nos silences*, la sœur du personnage principale du récit enchâssant, en vue de son mariage, se devait d'être recluse, pour éviter que son corps ne brunisse à cause des rayons du soleil. Le souvenir ravivé de la beauté de la sœur perdue est celui de la sa peau blanche.

« Sa peau à elle était blanche comme le lait, elle attendait l'été pour "sa nuit de henné" ; elle se cachait du soleil pour ne pas brunir. Elle disait que le henné rouge ressortait mieux sur la peau blanche » p.25 N.S.

Ou, quand la tante dans un moment de complicité admire la blancheur et la douceur des mains de sa nièce : « *Elle aimait regarder mes petites mains blanches et potelées se faufiler entre les fils derrière les siennes, brunes, rêches et dures...* » p. 52 N.S.

Dans *L'Insolation*, Nadia est ce personnage pathologique qui suscite chez le narrateur un intérêt sexuel, pulsion qu'il ne peut assouvir à cause des angoisses provoquées par ce que le narrateur considère comme difformités corporelles. Néanmoins il lui reconnaît une certaine beauté, pitoyable peut être mais perceptible,

²²⁷ Assia Djébar, *Les enfants du nouveau monde*, op.cit.,p.23.

²²⁸ Malek Chebel, *Encyclopédie de l'amour en Islam*, op.cit. p.149

comme la douceur du corps et la blancheur de la peau.

« ...la douceur de son corps, son giron irradiant et son buste apparemment harmonieux me mettait hors de moi. À nouveau, ce serait le déluge de la chair blanche et rebondie, puis à nouveau la peur face au deux seins ridicules »p. 23 L.I.

Mehdi, dans un souvenir constituant son enfance, «...j'étais parti à la recherche de mon enfance... »p.82L.I., se remémore l'image qui – alors qu'il était enfant – avait déjà un sens esthétique : celle des pieds de sa tante et de sa mère en contact avec le marbre. « *Ma mère et ma tante. Les pieds nus et plus blancs que le marbre qu'elles foulaient.* » P.82 Le narrateur effectue une pause sur l'image des pieds blancs, les comparant au marbre sur lequel ils se tiennent. Le marbre est réputé pour sa blancheur ; le comparer au teint des pieds des deux femmes en utilisant comparatif « plus...que », nous renseigne sur la valeur esthétique de la blancheur : plus la peau est blanche plus elle est belle. Si elle est plus blanche que le marbre c'est qu'elle a atteint l'excellence.

-Nous avons remarqué un intérêt descriptif du pied dans *L'Insolation* et *La chambre de la vierge impure*. Dans la citation du paragraphe précédent, nous comprenons que l'image esthétique trouve sa valeur dans la peau blanche et dans « le pied », comme seul indice du corps ; il devient le symbole de la beauté du corps féminin dans l'imaginaire du narrateur-enfant. Le lecteur pourrait reconnaître en cette scène une composante socio-culturelle qui trouve sa beauté aussi dans l'espace. La maison de l'enfance pourrait suggérer un sentiment mélancolique qui embellit le souvenir : «...*La maison chaude, avec sa chaux, ses carrelages et ses mosaïques de toutes les couleurs. Ma mère et ma tante ...* »p.82 L.I. Cet espace véhicule une charge socio-culturelle importante. Et son intimité rassurante est magnifiée par la beauté prestigieuse du marbre, ce matériau naturel si prisé. Tous ces éléments mis autour du pied féminin l'embellissent.

Il faut expliquer aussi que les pieds, au même titre que les yeux, étaient ce qu'il y avait de visible du corps féminin, en Algérie, au temps du récit. Des

légendes urbaines de Constantine²²⁹ racontaient, qu'une femme avait réussi à séduire le Dey de la ville avec seulement ses chevilles et ses pieds qu'on percevait sous la Mlaya²³⁰.

Les femmes algériennes avaient pour habitude de marcher pieds nus dans leurs maisons, pour les citadines, et dehors pour les femmes rurales. Cette image des pieds nus foulant la boue tendre a dû alimenter l'imaginaire esthétique, érotique – et forcément poétique – maghrébin. Assia Djebar, dans cette fameuse description de Chérifa, explique que sa beauté trouve sa source dans son algérianité et donne l'exemple des pieds nus comme expression du contexte socio-culturel. Dans *Femmes d'Alger dans leurs appartements* la narratrice se souvient à, l'instar de Mehdi, de ce Sahara et de ses pieds sur le sable : « *Mon Sahara s'allongeait au bord, mes parents se souvenaient d'avoir été nomades et je courais, fillette pieds nus, sur la dune.* »²³¹

Ailane avoue aimer les pieds de Sultana « *J'aime ses petits pieds.* » p.13 C.V.I. Et dans *Mémoire de la chair* d'Ahlem Moustagnanimi, pour revenir au roman algérien de langue arabe, Khaled dans un désir sourd de Hayat qui n'est pas « sienne », exprime sa frustration par des baisers sur ses pieds

« Si tu étais à moi... je te ferais l'amour comme jamais je ne l'avais fait à aucune femme d'ici... te mettrais en pièces, te réduirais en restes de femme, en pâte pour façonner une autre femme, un être moins fier, moins orgueilleux, moins injuste et dur que toi... je couvrirais ton corps de baisers, effacerais avec mes lèvres le henné de tes pieds... »²³²

-L'absence de danse ou le peu d'évocation est remarquable²³³. D'autant que dans la société algérienne la danse tient une place importante dans l'expression du corps féminin : « *Avec la musique, la danse est la partie la plus manifeste des réjouissances et des distractions féminines, et ce indépendamment des couches sociales et des circonstances qui les ont vu naître.* »²³⁴

²²⁹ C'est un des espaces de *L'Insolation*

²³⁰ La Mlaya est le voile traditionnel de Constantine à l'image du haïk

²³¹ Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leurs appartements* op.cit. p. 49

²³² Ahlem Moustagnanim, *Mémoire de la chair*, op.cit. p.277.

²³³ A l'exception de l'œuvre d'Assia Djebar.

²³⁴ Malek Chebel, *Encyclopédie de l'amour en Islam*, op.cit. p.233.

Dans *Ombre sultane* la seule évocation de la danse est celle de prostituées, venues offrir un spectacle aux villageois. La narratrice dans ce passage décrit la beauté de leur corps dans un contexte particulier : ces femmes sont des travailleuses et la danse n'est plus une expression mais un travail machinal. D'ailleurs la beauté que décrit la narratrice procède plus d'une forme d'embellissement humaniste du corps de la prostituée que d'une valorisation de la beauté féminine.

« Toute la nuit elles dansent, elles trémoussent, elles se tortillent spasmodiquement leurs hanches rondes, les épaules immobiles, le col droit [...] des paysans agglutinés en cercle ne quittent ni le ventre des danseuses ni leur chevelure qui serpente » p.153 OS

Le deuxième texte où la danse est partiellement présente est *L'Insolation* : Mehdi dans son délire incertain a « probablement²³⁵ » choisi le nom de Samia comme identité de la femme dont il est amoureux. Il avouera avoir choisi ce nom en référence à Samia Gamal, la danseuse et actrice égyptienne : « *J'étais sincèrement amoureux de la danseuse du ventre s'exhibant dans des films semi-pornographiques [...] que nous sifflons à chaque déhanchement* » p.60 L.I. Samia, le personnage, est un fantasme de Mehdi, à qui il a donné le nom de la femme symbole érotique et esthétique du monde arabo-musulman de l'époque.

-En plus de la littérature algérienne de langue française et arabe, nous allons évoquer la littérature africaine sub-saharienne. Abir Dib a fait une étude comparative de « l'écriture du corps » chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi. Elle écrit à propos de la littérature sub-saharienne :

« Enfermées dans le discours de la Négritude, les productions littéraires négro-africaines entre 1930 et 1950 inscrivent le corps au cœur de leurs revendications. Ainsi le corps devient un prétexte de valorisation de soi et de son identité : « *Le Noir et tous ses attributs étant dévalués, c'est par la couleur de sa peau que l'Africain doit être réhabilité.* »²³⁶ Il fallait réhabiliter l'Afrique et retrouver son identité, sa couleur. Cette réhabilitation passe en partie par la valorisation de la femme africaine dont la couleur de

²³⁵ « Probablement » parce que le personnage principal est dans un délire psychiatrique et qu'il raconte des histoires dont il n'est pas certain .

²³⁶ Joseph Dossou Atchad, *Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances de 1950 à 1960*, thèse de doctorat, La Sorbonne, 2010, p. 13.

peau s'avère être un critère culturel et identitaire. Le poème célèbre *Femme Noire*²³⁷ de Léopold Sédar Senghor témoigne de cette valorisation :

Les louanges faites à l'égard de la femme noire dans ce poème empruntent leurs termes aux parties du corps qui représentent le mieux sa féminité : sa « *chair ferme* », sa « *bouche* », ses « *caresses ferventes* », sa « *chevelure* », ses « *yeux* ». L'exaltation de la femme noire passe donc par le corps qui devient un espace de sons et de couleurs :

9. Conclusion analytique:

Nous allons conclure en regroupant les passages descriptifs de Chérifa dans *Les enfants du nouveau monde* que nous avons étudié plus haut. D'abord parce que cette citation résume à elle seule toutes les cases de la grille des canons de beauté en Algérie : les cheveux, les yeux, les métaphores, la taille... Ensuite, dans le but de prouver que non seulement sa présence obéit à un imaginaire social mais aussi à un désir de transmission.

« ... toutes contemplent la silhouette de Chérifa qui s'approche et elles pensent pareillement, sans jalousie, avec le calme qui sied aux vérités indiscutables : « Chérifa est toujours la plus belle ». □ C'est vrai ; à vingt-neuf ans, elle garde intacte sa réputation

²³⁷ Léopold Sédar Senghor, *Chants d'ombre*. Paris, Seuil, 1964. Nous citons la totalité du poème de Senghor pour mieux suivre l'analyse

Femme nue, femme noire

Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté.

J'ai grandi à ton ombre; la douceur de tes mains bandait mes yeux

Et voilà qu'au cœur de l'Été et de Midi,

Je te découvre, Terre promise, du haut d'un haut col calciné

Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle

Femme nue, femme obscure

Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fais lyrique ma bouche

Savane aux horizons purs, savane qui frémis aux caresses ferventes du Vent d'Est

Tamtam sculpté, tamtam tendu qui gronde sous les doigts du vainqueur

Ta voix grave de contralto est le chant spirituel de l' Aimée

Femme noire, femme obscure

Huile que ne ride nul souffle, huile calme aux flancs de l'athlète, aux flancs des princes du Mali

Gazelle aux attaches célestes, les perles sont étoiles sur la nuit de ta peau.

Délices des jeux de l'Esprit, les reflets de l'or rongent ta peau qui se moire

A l'ombre de ta chevelure, s'éclaire mon angoisse aux soleils prochains de tes yeux

Femme nue, femme noire

Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'Éternel

Avant que le destin jaloux ne te réduise en cendres pour nourrir les racines de la vie.

d'être des femmes de la ville, la plus belle. Un teint pur ; des cheveux qui tombent, rivière noire, jusqu'à la ceinture ; des yeux longs au regard un peu lent – qui n'hésite pas, qui se pose sur les autres, les oublie, rêve, qui s'absente... qui envoûterait ; sa taille surtout, un port qui suscitait chez les vieilles, dans les fêtes où elles la regardaient s'avancer, tant de métaphores à l'orientale, improvisations murmurées qui se perdaient dans le bruit (« Une gazelle qui court sur le sable », « Un coursier qui serait l'ange du ciel déguisé », « Une caille qui frémit de pudeur sur une branche » etc....)... »²³⁸

Diana Labontu-Astier dans sa thèse, *L'image du corps féminin dans l'œuvre d'Assia Djébar*, soutient que ce passage correspond à la beauté telle qu'elle est définie par la *vox populi* :

« À partir de la constatation généralement reconnue de la beauté de Chérifa, le narrateur s'attarde sur son teint, ses cheveux, sa taille, tous ces jugements de valeur étant légitimés par la *vox populi* : Chérifa a la réputation d'être belle, donc ses qualités sont jugées à partir d'une grille connue et reconnue et le résultat est accepté par tous. Il s'agit ici moins d'une description banale que d'une mise en lumière des traits constituant une sensibilité « orientale »²³⁹, qui sont le fondement des critères définissant le canon de la beauté féminine algérienne transmis de génération en génération »²⁴⁰

Nous la rejoignons dans cette conclusion en précisant que cette sensibilité que nous préférons appeler « maghrébine ou algérienne »²⁴¹ est récurrente chez les auteurs algériens. Cette récurrence pourrait trahir un désir d'identification et un désir, probablement inconscient, de transmission. La narratrice continue d'ailleurs en expliquant les raisons de tant de reconnaissance esthétique :

« ...des formes enfin qui auraient paru lourdes si Chérifa, vêtue d'une jupe courte, avait été jetée aux yeux de tous dans la rue, mais auxquelles la vie d'une musulmane aux vêtements amples, habituée aux stations prolongées sur le sol (s'asseoir des heures entières sur un matelas, à la turque, faire les moindres travaux accroupie, pieds nus, sur

²³⁸ Assia Djébar, *Les enfants du nouveau monde*, op.cit., p.23.

²³⁹ Nous désignons sous le terme de sensibilité « orientale » le propre du corps féminin façonné par la participation aux rituels religieux ou familiaux et imprégné par la mentalité propre à la société algérienne. Cette notion sera expliquée plus amplement dans le deuxième chapitre de cette partie.

²⁴⁰ Diana Labontu-Astier, *L'image du corps féminin dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2006, P.26

²⁴¹ Nous hésitons quant à la nomination ethnique, parce que le Maghreb partage les mêmes caractéristiques culturelles, celles de race de langues et de religions, ce qui, selon Selim Abou dans *L'identité culturelle*, définit une ethnie. Néanmoins nous allons nous en tenir à une identité algérienne puisque notre objet de recherche est le roman algérien, un choix méthodologique et non réclusionnaire

le carrelage) ajoutait en grâce paisible »²⁴²

Dans ce passage, la narratrice nous explique que cette reconnaissance de la beauté ne trouve pas son sens tant dans les caractéristiques physiques du corps que dans la composante sociale. En effet, si cette même Cherifa se trouvait dans la rue habillée à « l'européenne » elle n'aurait pas été gratifiée d'autant de grâce. Sa beauté trouve son origine et son sens dans l'image de la femme algérienne dans son espace social et culturel. Ce sont les habitudes, les habits, les postures, les traditions, ces regards-miroirs, une appartenance ethnique²⁴³ qui créent cette beauté et forment une certaine « identité littéraire ».

Nous pouvons lire dans l'écriture de l'esthétique du corps féminin dans le roman algérien, une volonté d'affirmer une identité culturelle d'un texte écrit dans une langue « étrangère ²⁴⁴ ». Une affirmation de l'algérianité culturelle du texte à travers une sensibilité esthétique propre à la société maghrébine. « *L'identité culturelle plonge ses racines dans l'identité ethnique* »²⁴⁵ qui s'exprime dans le roman algérien, à travers une importante présence sociétale et de manière plus évidente dans une écriture de l'esthétique algérienne. Une affirmation identitaire comme une auto-défense²⁴⁶ face à la langue étrangère.

Nous supposons aussi un désir de transmission culturelle, dans le sens où ce qui définissait et représentait la beauté de l'époque de *Nedjma*, ou de *L'Insolation* a peut être changé aujourd'hui, et n'existera probablement bientôt plus. H.R. Jauss, dans son étude du poème lyrique comme transmission de la norme, explique :

« Car même si la description littéraire de la réalité ne renvoie pas immédiatement aux choses, elle se réfère à la *représentation* que nous en avons – soit qu'elle nous permette de reconnaître avec évidence soit qu'elle fasse naître cette représentation chez

²⁴² Assia Djebar, *Les enfants du nouveau monde*, p.23, 24.

²⁴³ Il faut comprendre l'ethnie dans le sens de « ... données objectives existantes ne prennent leur sens qu'à l'intérieur de la conscience collective qui, au nom d'une histoire ou d'une origine commune, réelle ou présumée, se les approprie et les interprète comme des composantes de son identité ethnique. » Selim Abou, *L'Identité culturelle*, Editions Anthropos, 1981, p.33

²⁴⁴ Nous pensons par exemple, au malaise de Malek Haddad à écrire en Français après l'indépendance, une langue considérée comme la langue de l'autre et de l'agresseur

²⁴⁵ Ibid, p.31

²⁴⁶ Ibid, p.31

le lecteur encore jeune ou inexpérimenté qui ne la possédait pas, et préforme ainsi son expérience à venir. »²⁴⁷.

Si dans cent ans un lecteur retrouve la métaphore récurrente de la gazelle, il comprendra qu'elle a longtemps été synonyme de beauté en Algérie. C'est en cela que la représentation esthétique de la beauté dans le texte est une transmission.

H.R. Jauss explique que la littérature a le pouvoir de la transmission ; les textes assurent la transmission d'un code social ou une culture esthétique :

« Car c'est l'une des contributions les plus importantes, quoique encore bien peu étudiée, que l'expérience esthétique apporte à la praxis sociale : faire parler les institutions muettes qui régissent la société, porter au niveau de la formulation thématique les normes qui font la preuve de leur valeur, transmettre et justifier celles qui sont déjà traditionnelles... »²⁴⁸

Si on revient au passage de la description de Chérifa nous remarquons que ce sont les vieilles femmes qui symbolisent les gardiennes des traditions orales ; elles sont la littérature, dans leur sauvegarde du patrimoine immatériel : « *métaphores à l'orientale, improvisations murmurées qui se perdaient dans le bruit* »²⁴⁹. N'est-ce pas là un devoir de transmission de l'héritage culturel, « une identité littéraire » sauvegardant « une identité culturelle » ? C'est ce que nous avons tenté de prouver en avançant que cette représentation de la beauté du corps féminin, dans le roman algérien – que ce soit dans la reproduction ou la rupture – était un « héritage ».

Dans une seconde analyse complémentaire et non-contradictoire, nous pensons que cette même inscription esthétique constitue une stratégie d'écriture dont l'auteur-e-s usent comme une arme de sensibilisation. On cherche à ce que le lecteur s'identifie au texte et que les revendications et représentations qui entourent le corps (que nous étudierons dans les prochain chapitre) trouvent une oreille attentive et concernée.

²⁴⁷ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op.cit., p.292

²⁴⁸ Idem., p.295

²⁴⁹ Assia Djebar, *Les enfants du nouveau monde*, op.cit. p. 23

Nous allons prendre à titre d'exemple *Nos silences*, le roman le plus clairement dénonciateur, à teneur sociale et politique : la narratrice du récit enchâssant se souvient de la beauté de sa sœur enlevée²⁵⁰, racontant son désir de garder une peau blanche pour le jour de son henné. Ou quand la narratrice raconte l'enlèvement de milliers de filles dans la décennie noire. Elle explique que dans plusieurs cas ce fut dans les fêtes de mariage que les enlèvements avaient lieu, les femmes dans leurs robes de mariées voyaient alors leurs vies basculer.

« Combien de jeunes épouses en robe blanche, qui s'en allaient heureuses rejoindre leur mari pour la vie, se sont retrouvées offertes malgré elles à des maris temporaires, pour des mariages de jouissance, auto-bénis par les lois d'une providence humaine sans la moindre humanité. Combien de vierges livrées toutes prêtes, dans leurs habits de noces, avec leurs bijoux et leurs demoiselles d'honneur ? » P. 22 N.S.

Elle précise la beauté de « la vierge » dans ses habits de noces, le jour de son mariage, et comment elle a basculé du comble de l'amour, de l'embellissement du corps qu'elle prépare pour l'homme choisi, au comble de l'horreur, le corps entre les mains de l'agresseur. Cette évocation du rituel du mariage de la vierge, du henné, ce désir de blancheur, et toutes cette écriture qui dessine une image sociale forte, ont un impact considérable sur le lecteur.

²⁵⁰ Nous avons étudié cette citation dans le point du henné

Conclusion de la première partie :

Nous avons tenté de lire la sensibilité poétique et rhétorique de l'esthétique et de l'érotique dans le roman algérien.

L'écriture de la beauté du corps s'exprime dans ses mouvances narratives et dans la relation qu'ont les personnages avec lui. Une tentative de réconciliation par le biais d'une écriture de la pureté du « nu » de l'amour et de la maternité. Le hammam célèbre le droit à la liberté. La fonction esthétique du corps féminin ne se restreint pas à l'embellissement de la fiction, ni à la provocation de l'imaginaire, son écriture est une réflexion entre le personnage et sa condition psycho-sociale, entre le soi et l'image de soi, entre la psyché du personnage et son image ou l'image qu'il a de lui même.

L'écriture allégorique du corps « beau », nous renseigne sur l'importance de la symbolique du « corps libre ». Nous avons constaté dans les cinq romans cette ferveur vis à vis de la beauté de la liberté à travers les métaphore de la gazelle et du oiseau, à travers Samia, la rebelle, Hajila la dévoilée, Nedjma ou Sultana. Une beauté symbolique afin de dénoncer la féminité coupable, bafouée, ensevelie et diabolisée. Amin Zaoui écrit à propos de la culture de la beauté dénonciatrice:

« Je pense que le rôle de la littérature de la culture de la beauté en générale est celui de casser, dévoiler le côté obscur des êtres, de mettre le feu dans le monde de l'immobilisme qui habite les mentalités et hante les cœurs. »²⁵¹

De ce fait nous constatons que l'écriture du « beau » dans le texte algérien ne correspond pas à l'écriture du « Kitch » dans laquelle la littérature mondiale²⁵², et ce depuis l'ère romantique, verse. Kundera définit le « Kitch » comme étant « qui veut plaire à tout prix ».

« Le mot kitsch désigne l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand

²⁵¹ Amin Zaoui in : Beate Burtscher-Becheter Brigit Merts-Baumgartner, Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine, L'Harmattan, 2001, P.133.

²⁵² « Déjà Broch disait que la beauté dans l'art devient, depuis le romantisme, une déesse kitsch, vision qui, depuis lors, n'a subi que peu de changement : qu'on le nomme mensonge esthétique (Eco), esthétique de l'auto-tromperie (Calinescu) ou de simulation (Baudrillard), contrairement à la connaissance romanesque, le kitsch ne crée pas sa beauté, car toute sa séduction reste parasitaire de son référent qui, je l'ai dit, n'est qu'illusion. En d'autres mots, le kitsch ne séduit point par une vision, mais bien par une illusion de la beauté » Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ éditeur; Paris, L'Harmattan, 1995, p. 58. Cité dans : Rym Kheriji, Boudjedra et Kundera, lectures à corps ouvert, op.cit., p. 73,74.

nombre. Pour plaire, il faut confirmer ce que tout le monde veut entendre, être au service des idées reçues. Le kitsch, c'est la traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion »²⁵³.

Le roman algérien crée sa propre esthétique, qui reflète une identité culturelle et une recherche de sens. La représentation esthétique du corps féminin ne s'inscrit pas dans cette écriture de l'illusion et de l'auto-tromperie, puisque le « beau » raconte la liberté, la transgression, l'amour, la pureté, l'image de soi, la nudité, le féminisme, l'humanisme et la culture.

Le roman algérien serait à l'antinomie du « kitch » puisqu'au lieu d'exagérer l'esthétique, il donne l'impression d'être à sa recherche et, parfois, peine à l'adopter, entre autre dans son écriture de l'érotisme. Nous précisons que la littérature algérienne est une écriture érotique qui n'est pas pathologique mais complexe. Compte tenu de l'interdit qui provoque une transgression de la morale sociale et religieuse, son inscription dans la littérature est inévitablement complexe.

L'Eros littéraire algérien est aveugle, il trouve son effervescence dans les sens, dans la suggestion, dans la fiction littéraire, dans le sentiment amoureux mais peine à s'extraire du corps féminin en dehors des considérations de sens²⁵⁴. L'Éros littéraire algérien se rapproche du Thanatos. Nous avons justifié cette écriture complexe par la volonté dénonciatrice des textes et la place problématique du féminin maghrébin que l'on peut lire dans cette littérature engagée.

Raconter la beauté et l'érotisme du corps féminin revient à célébrer la femme libre et son amour. Une réconciliation avec le désir féminin, le corps maternel et la sexualité de la femme. Une écriture névrosée certes mais à tendance féministe et humaniste, une affirmation de l'identité culturelle.

²⁵³ Kundera, Milan. *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986; réédité, Gallimard, 1994, N.R.F, p. 200. Cité dans : Rym Kheriji, Boudjedra et Kundra, lectures à corps ouvert, op.cit., p.60.

²⁵⁴ Assia Djebar fait exception dans les nuits de Strasbourg en écrivant un érotisme doux et jouissif

Deuxième partie :
Lecture du féminisme

I. Le féminisme

« Tour à tour, sur la scène du monde qui nous est refusée, dans l'espace qui nous est interdit, dans les flots de la lumière qui nous est retirée, tour à tour, toi et moi, fantômes et reflets pour chacune, nous devenons la sultane et sa suivante, la suivante et sa sultane » O.S. P.225

Le féminisme : pour quel enjeu ?

Le concept du féminisme est apparu au XIX^e siècle désignant « *le mouvement des femmes comme phénomène collectif [...] Fourier (1837) en serait le père* »²⁵⁵. Il a été utilisé une seconde fois en 1872 sous « *la plume péjorative et courroucée d'Alexandre Dumas fils (l'homme-la femme)* »²⁵⁶, mais c'est « *Hubertine Auclert, la première suffragiste française, qui lui confère ses lettres de noblesse* »²⁵⁷ en lui attribuant le sens que nous lui connaissons aujourd'hui. Néanmoins les valeurs de ce que nous appelons « féminisme », à savoir protestation contre les oppressions que subissent les femmes, remontent au moyen-âge : Christine de Pisan²⁵⁸ (1364-1430), Louise Labé²⁵⁹ (poète du XVI^e siècle), Molière (dans les *Précieuses*).

Le féminisme, dans l'acception que nous lui prêtons, n'est pas à comprendre comme une action politique ; il n'est pas la proposition d'un modèle social ou un culte que la littérature voue à la lutte contre l'homme. Il n'est pas non plus à comprendre comme un acte de prosélytisme, une volonté pré-établie de démontrer et de convaincre, fruit d'une intention et d'une construction idéologique. Ce n'est pas du militantisme²⁶⁰, même s'il s'agit d'engagement. L'enjeu est de donner à ressentir, de

²⁵⁵ Michelle Perrot, *Naissance du féminisme*. In : *Le féminisme et ses enjeux, Vingt-sept femmes parlent*, Centre fédéral FEN-Edilig, 1988, p.33

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ « Si c'était la coutume d'envoyer les petites filles à l'école et de leur enseigner méthodiquement les sciences comme on le fait pour les garçons, elles apprendraient et comprendraient les difficultés de tous les arts et de toutes les sciences aussi bien qu'eux » Christine de Pisan, *La cité des dames*, texte traduit et présenté par Thérèse Moreau et Eric Hicks, Paris, stock, 1986. Cité dans : Michelle Perrot, *Naissance du féminisme*. In : *Le féminisme et ses enjeux...*, op.cit. p.34

²⁵⁹ Incitant les « Vertueuses Dames d'élever un peu leurs esprits par dessus leurs quenouilles et fuseaux [...] de s'appliquer aux sciences et aux disciplines [...] et s'employer à faire entendre au monde que, si nous ne sommes faites pour commander, si ne devons nous être dédaignées pour compagnes, tant ès affaires domestiques que publiques, de ceux qui gouvernent et se font obéir. » Louise Labé, 1553. Cité dans : Michelle Perrot, *Naissance du féminisme*. In : *Le féminisme et ses enjeux*, op.cit., p.34.

²⁶⁰ Il existe des auteurs féministes mais nous n'avons pas l'intention de prouver le degré du militantisme de chacun.

révéler à la réception du texte²⁶¹, à travers l'écriture du corps féminin, les idées, les représentations collectives, les sentiments qu'il recèle. Il est *co-naissance*. « ... *Ce n'est pas comme construction que l'œuvre va nous intéresser, mais comme communication.* »²⁶².

Le féminisme dans son acception la plus large est « *l'exigence que soient pleinement reconnues à chaque femme sa dignité de personne humaine, l'autonomie et la responsabilité de soi, la liberté.* »²⁶³. Nous avons choisi cette définition parce qu'elle renferme les trois points qui résument la représentation de l'enjeu féministe dans l'écriture du corps féminin dans notre corpus, à savoir, reconnaissance de la dignité de la personne (et du corps), l'autonomie et la responsabilité de soi, et la liberté. Bien que les concepts de « exigence » et « obligation » soient « étrangers » à la littérature, nous lisons une indignation omniprésente dans l'écriture et la représentation du corps féminin dans le roman algérien.

L'enjeu féministe, tel que nous l'entendons, trouve son sens dans la lecture que nous faisons des dénonciations qui se rapportent à la femme, son corps et son statut socio-culturel. Afin de prouver cette hypothèse nous analyserons l'inscription du corps dans le texte, en tenant compte du contexte socio-politique dans lequel il s'inscrit puis nous reviendrons vers le texte afin d'affirmer ou d'infirmer que le roman algérien est dans son écriture du corps féminin, féministe. Enfin, pour comprendre la fiction et son « intention » nous devons aussi tenir compte de la réception:

« Jan Mukarovsky, philosophe et sémiologue tchèque, a découvert l'importance du concept durkheimien pour la théorie de *la réception littéraire*. Il croit que le texte littéraire, pris comme « artefact », comme « symbole matériel », est comparable au signifiant de Saussure : c'est un signe multiple et par conséquent interprétable, « concrétisable ». Or les interprétations (« concrétisations ») d'un tel texte ne dépendent pas seulement du lecteur individuel, mais de la conscience collective réceptive, c'est-à-

²⁶¹ Wolfgang Iser à propos de l'esthétique de la réception comme une partie intégrante de l'œuvre indépendante de l'auteur : « *On peut dire que l'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur* » Wolfgang. Iser, *L'acte de lecture-théorie et l'effet esthétique*, trad. franç. , Bruxelles ; Pierre et Mardaga, coll. « philosophie et langage », 1985, p. 48.

²⁶² Vincent Jouve, *L'effet personnage*, P.U.F. Paris, 1^{er} éd. 1992, 2011, p.13

²⁶³ Yannik Simbron, *Avant-propos. In : Le féminisme et ses enjeux...*, op.cit. p.8

dire d'un certain groupe qui définit le *sens* du texte à l'aide de ses *valeurs* et de ses *normes* esthétiques et non-esthétiques. Mukarovsky a désigné par *objet esthétique* ce sens collectif du texte. »²⁶⁴

Dans le roman algérien dit « engagé »²⁶⁵, l'écriture du corps féminin porte la revendication féministe à travers le corps des personnages et sa fonctionnalisation. Elle trouve son origine dans une histoire, une société, une éducation données, où se sont forgés les premiers tabous liés à la sexualité et au corps féminin. La littérature ne pouvait s'extraire de ce creuset initial, de cette matrice fondatrice ainsi que le souligne Stephan Vizinczey, dans *Vérités et mensonges en littérature* : « *Ce grand art, en fait, doit reposer sur une conscience aigüe des malheurs de la vie. Car quelle pertinence, quelle vérité pourrait receler une ignorance béate des souffrances qui sont notre lot commun ?* »²⁶⁶. Nous n'ignorons pas que le roman algérien est avant tout un texte littéraire, et que la littérature se suffit à elle-même, mais l'imprégnation hautement « sociologique » de son traitement fictionnel (dans le roman algérien) implique d'emblé la sociocritique comme théorie dominante.

Nous n'avons pas l'intention de faire appel à la société ou la sociologie de la littérature (sociocritique) comme seule référence au texte littéraire. Mais nous ne pouvons pas ignorer l'apport et l'influence de l'une sur l'autre : « *Entre littérature et sociologie, il y a toujours eu des relations de conflits, de concurrence, mais aussi d'échange et d'imprégnation réciproques...* »²⁶⁷. Et c'est d'autant plus le cas dans une littérature engagée, comme l'est la littérature algérienne au point d'être, dans beaucoup de cas, taxée d'hyperréaliste.

²⁶⁴ Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, 1^{ère} éd. Picard éditeur, 1985, L'Harmattan, 2000, p.19.

²⁶⁵ « La littérature algérienne a pour maître mot depuis les années cinquante l'« engagement », que ce soit pour dénoncer la colonisation, la corruption et les déceptions de l'indépendance, les affres des émigrés, ou le terrorisme des années 1990. Dès les années 1950, des livres marquants paraissent : *Le Fils du pauvre* de Mouloud Ferraoui (1950), *L'Incendie* de Mohammed Dib (1954) et surtout *Nedjma* de Kateb Yacine (1956), écrits avant la guerre. Ils décrivent la vie des Algériens et les désirs naissants d'émancipation. Très influencés par leurs aînés, les auteurs des années 1970 comme Assia Djebar ou Rachid Boudjedra, reprennent ces thèmes identitaires en mettant en avant la critique sociale. La condition des femmes, la pauvreté y sont évoqués de manière très libre et nouvelle. La troisième génération, depuis les années 1990, s'attaque davantage à la critique politique, religieuse et militaire et dénonce le climat de terreur régnant à cette époque. Rabah Belamri, Rachid Mimmouni et Tahar Djaout » Bibliothèque nationale de France, *La littérature algérienne de langue française. Bibliographie sélective*, 2012, http://www.bnf.fr/documents/biblio_litt_algerienne.pdf

²⁶⁶ Stephan Vizinczey, *Vérités et mensonges en littérature*, Gallimard, 1^{ère} éd. 1986 traduction française 1^{ère} éd. 2001, 2006, p.62.

²⁶⁷ Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, op.cit., p.09

Cette écriture du corps féminin meurtri et violenté est-elle une volonté de revendication ou d'influence sur la société et son rapport à la femme ? Pour y répondre nous devons d'abord comprendre en quoi l'écriture du corps féminin dans le roman algérien est féministe ? Et comment se manifeste ce féminisme ?

Chapitre 01 :Le corps interdit, formes, nudité, espace.

Le texte algérien métamorphose l'interdiction à travers une multitude de stratégies d'écriture. Le corps féminin y revêt plusieurs formes d'interdits : le corps voilé, la voix féminine « muette » et les espaces dits espace masculins concrétisent notamment le concept « d'interdiction du corps féminin ». Nous allons étudier les différentes formes de voilement, d'interdiction et de négation qui entourent l'écriture du corps féminin.

1. Voile, dévoilement et résistance

Le voile dans la littérature algérienne est représenté sous la forme traditionnelle, le haïk (pendant et après la guerre), et sous la forme exogène, le hijab (foulard). Chez certains auteurs il est érotisme, idéalisation et inspiration artistique, chez d'autres il est « emprisonnement de la femme » et « contrôle misogyne ». « *Le voile protège, rassure, isole* »²⁶⁸, son écriture raconte la lutte nationale et dénonce le machisme social.

1.1. L'origine du voile

Avant d'entamer l'analyse des textes, nous allons faire un bref rappel historique quant à l'apparition du voile et son « assignation » dans la religion musulmane²⁶⁹. Il faut savoir que les théologiens et les anthropologues ne sont pas d'accord sur le caractère « obligatoire » du voile²⁷⁰ : au temps des Fatimides, par coquetterie, certaines femmes s'en paraient de différentes manières ; certaines le fixaient au dessus du crâne jusqu'aux pieds et le laissaient couler soit dans le dos soit sur l'épaule. D'autres le laissaient descendre sur le visage. Seulement, cette coquetterie n'est pas prescrite

²⁶⁸ Frantz Fanon, *Sociologie d'une révolution*, éd. Maspero, Paris, 1959, P.40. Cité dans : Noria Allami, *Voilées, Dévoilées : Etre femme dans le monde arabe*, L'Harmattan, 1988.

²⁶⁹ Le voile est apparu bien avant l'air islamique « Selon S.-W. Blackman « *il est possible que l'inscription de Ramsès III à Médinet Habu contienne une allusion au voile* »... *La décoration du tombeau de Pétoisiris, exécutée en style grec, « représente à plusieurs reprises des femmes dont la tête est recouverte de voile semblables à ceux des paysannes modernes dans beaucoup de régions de l'Egypte.* » » Blackman (W-S), *Les Fellahs de la haute Egypte*, Payot, p. 251. Cité dans : Noria Allami, *Voilées, dévoilées...*, op.cit., p.75,76.

²⁷⁰ Il y a une confusion entre les différents voiles. Le premier voile en Islam est séparatif ordonné par le prophète pour acquérir une intimité (lors de sa nuit de nocce avec Zaynab). Par la suite évoluera vers le voile que nous connaissons. (D'après Fatima Mernissi, *Le harem politique : Le prophète et les femmes*, Albin Michel, Paris, 1987, P.109,110, 111.)

religieusement, mais l'évolution des mœurs traditionnelles l'a peu à peu rendue astreignante. Certes, il y a eu des recommandations, comme celles d'Omar bnou el Khatab pour protéger les épouses du prophète et encore le décret de Sulaiman le magnifique (1494/1566) qui en 1548 avait imposé à ses épouses le port du voile pour les distinguer des femmes de la bourgeoisie. Mais le voile reste tout de même considéré par beaucoup de théologiens comme étant une obligation « coranique ». Dans ce domaine, nous nous référons à Fatima Mernissi et Malek Chebel qui retracent l'origine du voile. Ils affirment entre autre que le voile :

«...ne s'est définitivement imposé qu'au X^e siècle. On tient les Fatimides d'Égypte pour la première dynastie à avoir favorisé ce qui n'était au départ qu'une élégance parmi d'autres des femmes du Caire. Les bourgeoises étaient seules à le porter car il était, pour elles et pour celles qui cherchaient à les imiter, un emblème de classe. »²⁷¹

« Le Hijab, c'est entre autre le rideau derrière lequel se tenait les khalifs et les rois pour se soustraire aux regards de leurs familles [...] Cette coutume, qui nous semble étrange aujourd'hui, fut pratiquée dès Muhawyia, le cinquième khalife. Elle fut introduite par la suite en Andalousie, en Afrique du nord et en Egypte, où la dynastie Fatimide (909-1171) l'élabora au point d'en faire un véritable cérémonial. »²⁷²

Le haïk²⁷³ trouve ses racines, en Algérie, dans l'antiquité ; son port relevait de l'ordre de la coutume plutôt que du religieux. Ses racines anciennes justifient son omniprésence dans la littérature algérienne, coloniale (*Nedjma*) et postcoloniale (*Ombre sultane*, *L'Amour la fantasia*, *Ces voix qui m'assiègent* d'Assia Djebar et *Nos silences* de Wahiba Khiari, *La jeune fille et la mère* de Leïla Marouane).

« ...le haïk et le 'adjar²⁷⁴, qu'on a toujours vu sur les Algériennes aussi loin que l'on puisse remonter dans le temps. Nous savons qu'au moyen Age, on les portait en Berbérie, car ils sont d'origine fort ancienne. [...] Le haïk, voile qui découle du peplos dorique de la Grèce, fut adopté par les Numides à partir du règne de Massinissa (238 à 148 av J.C.) et de son fils Micipsa, qui lui succéda de 148 à 118 avant J.C. Tous deux reçurent des

²⁷¹ Malek Chebel, *Traité du raffinement*, Payot, 1999.

²⁷² Fatima Mernissi, *Le harem politique : Le prophète et les femmes*, Albin Michel, Paris, 1987, P.121.

²⁷³ Ou la Mlaya, au Constantinois, portée en signe de deuil après l'exécution de Saleh Bey.

²⁷⁴ « Le 'adjar est une voile facial triangulaire, de fine toile batiste brodée, dont les deux petits côtés sont ornés de dentelles, de broderies ou parfois les deux... » P. Pichault, *Le costume traditionnel algérien*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2007, P. 21.

lettrés et des artistes grecs revêtus du peplos relevé et attaché avec des fibules. C'est sans doute ainsi que se répandit le peplos en Numidie au III^e Siècle avant J.C. »²⁷⁵

1.2 Le désir de l'inaccessible

Le haïk est un terrain fertile pour l'imaginaire littéraire²⁷⁶, et dans sa dualité absence/présence, un élément érogène. Il représente la houri inaccessible, « la femme idéalisée »²⁷⁷ et le désir éternellement inassouvi. Dans *Le rouge du tarbouche* d'Abdellah Taïa, il est l'obsession érotique du personnage « Professeur-peintre²⁷⁸ » : son écriture poétise le port du haïk, le corps y étant inaccessible. Cet interdit, le rend désiré, imaginé puis aimé. Le Professeur raconte le haïk qui suggère et dessine le corps.

« ...ce qui la distinguait des autres : son arrière-train énorme, ses fesses charnues, rondes, folles, qui se laissaient voir au-delà de leur voile [...] elles dessinaient sur son haïk un mouvement inédit, des traits larges, amples, et lui donnaient un souffle. »²⁷⁹

L'érotisme de cette scène se rapproche de la peinture des Orientalistes, une fascination du corps-mouvement, de la courbe, du tissu et de l'air qui forme une cohésion avec le corps. Tout ce qui entoure le corps devient corps. Le haïk a provoqué chez le Professeur une obsession « ...espérant la voir de nouveau, l'entrevoir ne serait-ce que quelques secondes, admirer sa silhouette, imaginer ce qu'elle cachait derrière ce drap blanc qui la couvrait de la tête aux pieds, le haïk. »²⁸⁰. Il n'est pas épris par le corps-objet mais par le corps-sublimé, rêvant de l'appréhender dans sa peinture « *Pourrais-je vous dessiner ? vous peindre ? faire de vous un tableau ?*

²⁷⁵ Idem. p. 20.

²⁷⁶ « ô frères d'amour ! Les femmes aux visages voilés m'ont dérobé le sommeil.

Le cœur a mal, l'œil ouvert,

Pour la prière je guette l'aube. » Mohamed Belkhir, *Étendard interdit*, p.66, cité par Malek Chebel, *Encyclopédie de l'amour en Islam*, Tome II, Payot et Rivages, 1^{er} éd 1995, 2003, P.407

²⁷⁷ En analysant *Le rouge du tarbouche* d'Abdellah Taïa, Ahmed Kharraz rejoint notre analyse « à savoir, une femme à la fois absente et présente dans la mémoire de l'homme ; une femme, qui par son statut imagé, suscite bien des fantasmes et provoque l'imaginaire masculin. Elle n'atteint pas l'image sacrée de la mère ; mais loin d'être une débauchée, elle évoque un désir sans le réaliser. Elle mêle sacré et érotisme : elle est respectée et difficile à atteindre, mais elle suscite le fantasme. » Ahmed Kharraz, *Le corps dans le récit intime arabe*, op.cit. p.257

²⁷⁸ Le Personnage obsédé par une femme « voilée » dans *Le rouge du tarbouche*, d'Abdallah Taïa. Professeur de beaux arts et peintre.

²⁷⁹ Abdallah Taïa, *Le rouge du tarbouche*, Atlantica-Séguier, 2004, p.10P

²⁸⁰ Ibid. p.107

*N'ayez pas peur, vous n'auriez pas à enlever votre haïk. Je veux vous peindre dans votre haïk, saisir votre corps et votre âme dans ce haïk blanc... »*²⁸¹

Le haïk dans ce texte n'est pas un élément externe au corps venant le couvrir, il est un ornement qui l'épouse et avec lequel il se confond, façonnant « une entité » que le personnage-peintre essaye de comprendre, de dessiner et de s'approprier. Il attendait depuis longtemps « le moment » où la peinture lui permettrait enfin de saisir parfaitement et spirituellement ce mouvement ininterrompu et fascinant de « *la femme en blanc qui se déplace...* »²⁸². Le haïk, aux yeux de ce peintre, exprime le corps et ses émotions, sa beauté, son érotisme, sa pudeur et son anxiété: « *Keltoum avait visiblement peur, cela se lisait sur son haïk* »²⁸³. Le corps inaccessible devient imaginaire, irréel.

« Bien sûr que les femmes en haïk ne manquaient pas dans ce pays. Elles lui paraissaient toutes pareilles, au début du moins. Plus maintenant. A force de les observer, il avait réussi à décoder les signes cachés, à deviner le mystère, à traverser la frontière blanche et entrer dans ces femmes voilées. Chacune d'elles avait sa façon de porter le haïk, de l'entourer autour de son corps, autour des fesses, des hanches, des bras et de la tête. Seuls les yeux restaient visibles. Les yeux noirs. Tout le reste n'était que mouvement, action, couleur, traits, peinture. Il voulait toutes les avoir dans sa peinture... »²⁸⁴

Cette représentation n'est pas dénuée d'exotisme. Dans ce chapitre le peintre est un personnage français qui vit dans un pays qui lui est étranger, aux coutumes étranges et étrangères, à savoir le Maroc au temps du protectorat français. Il est fasciné par ce corps qu'il voit sans voir.

1. 3. Le voile est-il protection ?

A l'instar du personnage-peintre de *Le rouge du tarbouche*, « les pieds noirs » et « les Français », qui vivaient en Algérie durant la colonisation, étaient intrigués par ce corps voilé inaccessible. Frantz Fanon explique que pour le Français-colon, le voile

²⁸¹ Ibid., p.108

²⁸² Ibid.

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ Ibid.

cache un secret qu'il faut arracher en déchirant le voile et le corps²⁸⁵. Cette menace a été devinée par le colonisé qui, par l'intermédiaire du voile, va essayer de protéger la femme. Il va « *signifier son opposition [...] il va opposer le blanc, le silence [...] Il va en même temps signifier par sa constance une solidarité avec le groupe d'appartenance.* »²⁸⁶. Dans *L'Amour la fantasia*, le personnage-auteure²⁸⁷, en faisant une analogie entre le dévoilement et l'écriture, explique son malaise face à « la mise à nu » que l'écriture opérait, tant le voilement symbolisait la protection, éloignant le corps féminin du colon-Français : « *Or cette mise à nu, déployée dans la langue de l'ancien conquérant, lui qui, plus d'un siècle durant, a pu s'emparer de tout, sauf précisément des corps féminins, cette mise à nu renvoie étrangement à la mise à sac du siècle précédent.* »²⁸⁸.

Amina Saidou dans une étude sur la métaphore du dévoilement dans *Les enfants du nouveau monde*, explique que le voile, qui pouvait être protecteur, se transforme en « dévoilement résistant » lors de la guerre de libération nationale. Elle le lit comme une action militante²⁸⁹ : « *Je pourrai marcher! Pieds nus, s'il le faut. Je veux marcher avec les combattants. Je veux souffrir avec les combattants nuit et jour.* »²⁹⁰. A juste titre, Frantz Fanon explique qu'après que la lutte se soit étendue à la ville européenne, la femme-résistante, spontanément, sans l'ordre du colonisateur ni de l'autochtone, se dévoile²⁹¹.

Mais, si dans la période coloniale le voile représentait la protection, dans la décennie noire, il devient une obligation et la littérature en témoigne. *Le Chaos des sens* de Ahlam Mosteghanemi opère un rappel « douloureux », se souvenant du voile passé pour réfléchir au voile présence et au pourquoi de son port. Hayat y est une

²⁸⁵ Frantz Fanon, *Sociologie d'une révolution*, op.cit. p.13-14. Cité dans : Noria Allami, *Voilées, Dévoilées...*, op.cit., p. 122, 123.

²⁸⁶ Noria Allami, *Voilées, Dévoilées...*, op.cit., p. 122

²⁸⁷ *L'Amour la fantasia* est un roman autobiographique « permettant au « je » Djebarien de prendre conscience du fait que sa propre parole souffre d'avoir perdu contact avec sa langue maternelle » Bertrand Urbani, « écriture et engagement dans l'œuvre d'Assia Djebar », in *Interculturel francophonies* (voix algériennes), Anna Maria Mangia, , Lecce (Italie), 2010, n 17, P.52

²⁸⁸ Assia Djebar, *L'amour La fantasia*, 1^{ère} éd. Jean -Claude Lattès, 1985, Albin Michel, Paris, 2010.

²⁸⁹ Voir l'article de Amina Saidou, *La métaphore du dévoilement dans Les Enfants du nouveau monde d'Assia Djebar* ; <http://digitalcommons.georgiasouthern.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1054&context=seccll>, consulté le Février 2017.

²⁹⁰ Assia Djebar, *Les enfants du nouveau monde*, op.cit. P.207

²⁹¹ Noria Allami, *Voilées, Dévoilées...* op.cit.1988.

femme mariée, ayant un rendez-vous amoureux secret. Afin de passer inaperçue elle se déguise en portant une djellaba et un foulard. L'histoire se déroule dans l'Algérie des années 90, au cœur de la guerre civile. Pour se rendre au lieu du rendez-vous, elle doit traverser une grande manifestation des partisans du F.I.S et demeurer anonyme, son mari étant un militaire.

Le voile protège Hayat et lui permet de se fondre dans les manifestantes voilées. Abir Dib parle de stratégie de mimétisme et d'invisibilité active²⁹². À côté du Milk bar, Hayat se souvient que, quelques années auparavant, dans cette même rue et devant ce même café, Djamilia Bouhired, résistante de l'ALN, se déguisait en se dévoilant afin de ressembler aux françaises et de pouvoir déposer la bombe. Le texte, dans sa dualité de temps et son unité d'espace, démontre que la résistance est la même : la première concerne la liberté du pays et la deuxième celle de la liberté du corps et du « désir »²⁹³. Ces deux femmes, l'une réelle et l'autre fictive, combattent dans deux guerres qui ont pour point commun l'oppression du corps féminin, que ce soit dans « voilement » ou le « dévoilement ».

Elles usent de l'instrumentalisation du voile pour déjouer les règles établies. Abir Dib rejoint notre analyse et ajoute qu'à travers ce « clin d'œil » historique, se lit un hommage de l'auteure aux femmes combattantes et une indignation par rapport à leur occultation dans l'Histoire de l'Algérie :

« Par cette comparaison l'auteure revient sur un point important de l'histoire algérienne, celui des guerrières algériennes, des porteuses de bombes qui ont été exaltées au cours des sept années de guerre nationale, mais malheureusement ont été victimes de discrimination après l'indépendance. Mosteghanemi dénonce par-là l'effacement du corps féminin de l'histoire de la résistance. Ce corps qui s'est dévoilé, s'est libéré pour se transformer en arme de combat, a été torturé par les Français pendant la guerre, et séquestré de nouveau après la guerre par l'Algérien. Les révolutionnaires qui ont combattu pendant la guerre côte à côte avec les hommes, et ont inscrit dans leur corps meurtri les mots de la résistance, sont de nouveau condamnées au silence par leurs frères. Les Algériennes, après avoir connu la violence pendant la colonisation et les tortures

²⁹² Abir Dib, *Étude comparée sur « l'écriture du corps » chez Calixthe Beyala et Ahlam...*, op.cit. p. 207, 208

²⁹³ Ahlam Mosteghanemi, *Le Chaos des sens*, op.cit., p.169

physiques pendant la guerre, se retrouvent maintenant face à l'autre ennemi, le nouveau geôlier : l'Algérien intégriste.

La comparaison entre la combattante dévoilée et la narratrice voilée en présence du même élément spatial, celui de la place publique traversée par les deux femmes à deux époques différentes, marque le passage de la femme algérienne d'un combat à un autre. Hayatse trouve l'héritière de la djihadiste qui combattait pour la liberté de l'Algérie, sauf que le combat est ici pour la liberté de la femme. »²⁹⁴

Pour comprendre les subtilités de « la protection » qu'offre le voile, nous revenons à la thématique du « voile protecteur » qu'Anna Rocca, dans *Le corps invisible, voir sans être vue*, attribue à l'écriture djebarienne. Elle affirme, en effet, que le voile dans l'œuvre d'Assia Djébar peut être « perçu comme protecteur »²⁹⁵. Il est, d'après la théoricienne, passif et actif ; dans le sens où le voile dicté par le patriarcat, qui dissimule l'identité de la femme, devenant « fantôme » (invisibilité passive), a le pouvoir de la protéger du regard des voyeurs, lui permettant un anonymat « protecteur » et devenant « une invisibilité active »²⁹⁶. Néanmoins, ce que cette analyse omet et que l'écriture djebarienne révèle est que « l'anonymat » dont il est question n'est pas garanti. En effet les « hommes-voyeurs » reconnaissent les démarches, les particularités physiques (que laissent entrevoir le voile) et les signes distinctifs de telle ou telle fille ; ils reconnaissent de quelle femme-fantôme il s'agit. L'identité patronymique n'est donc pas toujours protégée, comme il est dit dans *Les enfants du nouveau monde* :

« Quand toutefois il arrive qu'une femme passe, le plus souvent une des filles du bidonville qui va faire les ménages, tous, avec la même curiosité attentive, tournent la tête vers la chaussée. Le même coup d'œil exercé sur son voile, sa démarche, ses chevilles, ses yeux et l'on reconnaît la promeneuse. »²⁹⁷

Après ce passage, la narratrice explique que Chérifa, qui ne sort jamais, n'est vraisemblablement pas reconnue par le groupe d'hommes qui la scrutent, mais malgré

²⁹⁴ Idem.

²⁹⁵ Anna Rocca, Assia Djébar, *Le corps invisible, voir sans être vue*, L'Harmattan, 2004, p.15.

²⁹⁶ « Les narratrices suivent donc un chemin qui les amène de l'invisibilité passive, dictée par le patriarcat algérien, vers une forme d'invisibilité active, instrument de résistance au pouvoir du regard masculin. » Idem., P.16.

²⁹⁷ Assia Djébar, *Les enfants du nouveau monde*, op.cit., p. 122

l'anonymat, « *son voile ne la protège pas du danger* »²⁹⁸, de la honte et des regards insistants sur son corps :

« Chérifa dont la démarche lente, légèrement balancée, va attirer les regards des hommes qui jouent sur les terrasses, bavardent ou boivent thé et café, Chérifa dont le cœur bat de hâte, de honte, s'avance, pour la première fois, dans cette rue longue dont elle fixe le bout comme s'il était celui de la délivrance. Elle voudrait pouvoir, comme autrefois dans les fêtes, passer sereine et indifférente ; mais son voile ne la protège pas. Elle marche droit, d'un pas régulier ; déjà des yeux se lèvent sur ce qu'ils imaginent être une silhouette alanguie rodant au soleil. Ils ont noté aussitôt la finesse de la cheville, les souliers non éculés -ce ne sont pas des babouches de vieille-, le voile de soie différent de celui des filles du fleuve. La raideur enfin, les yeux fixes qu'on n'accroche pas, chacun des spectateurs les remarque aussi. »²⁹⁹

Il est vrai que la lecture du voile protecteur dans l'écriture djebarienne est possible³⁰⁰ mais elle est à comprendre comme un déguisement. Nous le notons, par exemple dans *Ombre sultane*, que Kenza, pour se rendre chez l'Allemand afin de lui apporter le couscous que lui avait préparé Touma³⁰¹, porte un voile « usé » au lieu du sien. Touma et ses filles ne veulent pas être reconnues. Kenza sachant que les voisins et voisines étaient susceptibles de la reconnaître si elle portait son voile habituel, se déguise en portant un voile et des babouches de « vieille », à l'instar d'une femme non voilée portant une perruque et des vêtements « de vieille » afin de dissimuler son identité :

« Ce voile aux franges élimées avait donc dissimulé Kenza, quand elle se rendait, elle aussi, chez l'Allemand, ce voile qui donne une silhouette de vieille ou de paysanne. Surtout lorsque la femme porte des babouches, les pieds enveloppés dans d'épaisses chaussettes. »p.32 O.S.

Nous notons un exemple d'un deuxième « voile-allié » lorsque Hajila voulant sortir à l'insu de son mari porte ce même haïk usé, pour ne pas être reconnue « *Avec ce tissu, tu te préparais à concocter le mensonge. Comme si le voile emmagasinait dans*

²⁹⁸ Idem.

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ « Les femmes voilées sont d'abord des femmes libres de circuler, plus avantagées donc que des femmes entièrement recluses » Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op.cit., p.165.

³⁰¹ Touma est la mère de Hajila et de Kenza.

ses plis ta future journée. Ton échappée. » P.33 O.S. Et même dans ce cas le voile ne la protège pas parce que le concierge de son immeuble la reconnaît et remarque le froissement de son « voile » « *Derrière toi, le gardien te juge. Il remarque le voile froissé qui t'enveloppe ; il imagine un rendez vous, des étreintes. Peut être se dit-t-il que tu te vends !* » P.56 O.S. Hajila n'accède à la réelle sérénité et à la réelle libération qu'après avoir ôté « le voile ». Au lieu de l'utiliser pour se déguiser et échapper aux regards, elle l'enlève (secrètement puis définitivement) et affronte les voyeurs. Hafid Gafaiti explique notamment que ce dévoilement fait passer Hajila de « l'état du regardé à l'état du regardant »³⁰².

Anna Rocca explique que dans le texte djebarien, le voile, en outre son pouvoir protecteur, assure la possibilité de *Voir sans être vue*. Mais Hafid Gafaiti avance que la femme voilée ne regarde qu'à moitié puisqu'elle ne garde qu'un seul œil : « *la femme cloîtrée ne regarde pas ; la femme voilée ne regarde qu'à moitié, elle ne garde un œil ouvert que pour traverser le monde.* »³⁰³. Hajila ne remporte l'épreuve du regard qu'après le dévoilement, en affrontant le regard du monde et en acquérant la possibilité de voir « réellement ».

« De la même manière que pour le voile, l'épreuve du regard se déploie initialement à partir d'un stade final où la femme ne regarde pas mais est regardée à un stade final où elle se fond elle-même comme regard posé sur les autres. Cette dialectique se conçoit clairement selon la perspective phénoménologique en général et sartrienne en particulier du passage de l'en-soi au pour-soi décrite dans *L'être et le néant*³⁰⁴. »³⁰⁵

Dans *Le Chaos des sens* que nous avons évoqué plus haut, Hayat y explique justement que dès son retour à la maison, elle s'empresse d'enlever « la abaya » et le foulard qui lui ont servi de mimétisme protecteur lors de son escapade amoureuse :

« Voilà pourquoi, à peine rentrée, j'arrachai à la hâte cette abaya et la rendit à sa propriétaire, dans l'espoir de me réconcilier avec mon corps. [...] Le plus difficile, c'est

³⁰² Hafid Gafiti, *Les femmes dans le roman algérien*, L'Harmattan, Paris, 1996, P.193.

³⁰³ Idem., p.194.

³⁰⁴ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

³⁰⁵ Hafid Gafiti, *Les femmes dans le roman algérien*, op.cit., P.195.

de réintégrer un corps qui ne nous connaît plus tant on lui a fait porter d'habits qui ne lui ressemblent pas. »³⁰⁶

C'est en sens que nous réfutons la théorie d'Anna Rocca : l'écriture du voile peut certes avoir une fonction protectrice, toutefois cette lecture est incomplète car elle n'interroge pas la problématique du libre arbitre et du choix qui reste le cœur de l'écriture djebarienne, comme nous l'expliquons dans cette recherche. Le voile, tel que nous le lisons dans l'œuvre d'Assia Djebar, se comprend dans son influence sur la psyché du personnage et l'impact qu'il a sur lui. Nous allons tenter de le prouver en étudiant la thématique du voile dans *Ombre sultane*³⁰⁷, roman où ce thème est central.

1.4. Le dévoilement ou le processus inconscient de la libération

D'abord comprenons les limites du concept du « voile » : D'après Fatma Mernissi le concept du voile (hijeb) « est tridimensionnel, et les trois dimensions se recoupent très souvent. »³⁰⁸ :

«...[La première est] une dimension visuelle : dérober au regard. La racine du verbe *Hajaba* veut dire "cacher". La deuxième dimension est spatiale : séparer, marquer une frontière, établir un seuil. Enfin, la troisième dimension est éthique : elle relève du domaine de l'interdit. »³⁰⁹.

Malek Chebel va faire une étude étymologique du mot « hijâb » qui va nous permettre de réaliser l'importance des différents sens du voilement :

«...Le terme même de *hijâb* est utilisé de préférence pour désigner le voilement d'une personne. [...] *Hijâb* vient du verbe arabe *hadjaba*, qui signifie précisément « dérober aux regards », « cacher ». La claustration de la jeune fille nubile au lendemain de ses premières règles (dès la onzième année) est désignée par le mot *mahdjuba* (mise derrière le voile, mais aussi, métaphoriquement cloîtrée) »³¹⁰

³⁰⁶ Ahlam Moustaghanimi, *Le chaos des sens*, op. cit., p.187

³⁰⁷ Bien que le voile soit omniprésent dans son œuvre : *L'amour la fantasia*, *Les nuits de Strasbourg*, *Ombre sultane*, *Les enfants du nouveau monde*, *Vaste est la prison*, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *Ces voix qui m'assiègent...*

³⁰⁸ Fatima Mernissi, *Le harem politique...*, op.cit., p.119, 120.

³⁰⁹ Idem.

³¹⁰ Malek Chebel, *L'esprit de Sérail...*, op.cit. p.143

Cette définition rend compte précisément des représentations, métaphores et symboles du voile et du dévoilement dans *Ombre Sultane*. Pour Hajila, le voile représente trois dimensions d'enfermement, celle du mariage avec un homme considéré comme « étranger », celle de l'espace du « dehors » interdit et celle du corps voilé. Hajila représente une femme algérienne illettrée et traditionnelle, aprioris soumise et domptable ; toutefois, et contre toute attente, elle se rebelle contre les règles, les contraintes et les peurs provoquées par le dictat³¹¹ d'une éducation prônant obéissance et soumission. Elle se dévoile à l'insu du mari, après avoir transgressé sa mise en quarantaine de l'espace.

Hajila ne possède pas l'acquis intellectuel nécessaire pour une libération consciente. Son dévoilement-transgression-libération serait instinctif. Sa rébellion n'a pas été conquise par des discours savants ni de grandes actions, mais par la mise à découvert de son corps. Hajila ne se dévoile pas afin de lutter pour une cause, elle n'a pas conscience que son action est une forme de résistance et de féminisme : elle aimait juste sortir dévoilée « nue » dans le but d'« exister ». A travers ce dévoilement Hajila reprend ses droits sur son corps ; elle a appris, en outre, à exister en dehors d'une maison : « [...] la laine pèse sur ta tête ; dans ton visage entièrement masqué, un seul œil est découvert [...] le corps empêtré dans les plis du voile lourd. Seule, au-dehors, tu marcheras » P.33. O.S. Hajila n'est certes pas consciente du processus de « sa libération », mais le texte va évoluer dans une dialectique libératrice inconsciente du personnage, une logique qui suit des étapes distinctes.

Le texte s'ouvre sur ce qui aurait dû être la fin heureuse d'un conte de Grimm, une « fonction » que Propp aurait appelé « Mariage ou accession au trône » : Hajila a été sauvée par l'homme (le prince charmant) qui l'a délivrée de la vie précaire et de la pauvreté dans laquelle elle vivait. Il l'a emmenée dans son luxueux appartement (château) où elle devait vivre une vie paisible protégée par le mariage et le riche prétendant. Mais le texte, dans un bouleversement de la tradition du conte,

³¹¹ « Le premier voile de la femme est présent dans ce tissu serré constitué par le père, les oncles, les frères et les cousins. » Liliane Mébarka Graine, Être une femme en Algérie, action sociale, Thèse de doctorat, Université Paris 8, 2006

omet de décrire le bonheur de la vie conjugale et s'ouvre sur des angoisses que Hajila peine à expliquer :

« Hajila, une douleur sans raison t'as saisie, ce matin, dans la cuisine qui sera le lieu du mélodrame [...] ton visage serait- il celui d'une autre ? Tu asperges d'eau froide ton front brûlant [...] Tes bras sont nus. Tu t'aperçois que tu as froid. Tes yeux sont inondés de larmes. [...] La même douleur irraisonnée t'habite. Les murs nus te cernent. Des larmes coulent sur ton visage fin et brun ; un rayon oblique de soleil dissipe la grisaille autour. Mais tu ploies dans une bruine de tristesse... » P.15, 16 O.S.

La théorie freudienne a longtemps hésité quant à la relation de causalité entre le refoulement et l'angoisse, accusant l'une d'être à l'origine de l'autre³¹². Nous pensons que la relation est équivoque. L'enfermement perpétuel de Hajila et le voile qui depuis sa puberté est une deuxième peau vont provoquer un conflit psychique qui sera refoulé : le corps est l'identité première de l'être humain, avant le nom, l'origine et la terre. L'identité s'inscrit sur le corps, la forme du nez, du menton, du visage, la couleur des yeux, des cheveux, le teint, les formes du corps ; tout cela est unique en chacun. Chaque corps possède les traits de son identité. Dissimuler le corps de la femme (sous le voile) à un âge précoce agit de manière néfaste sur l'image du corps et l'appréciation de son identité³¹³. Mais cette conception du corps est en rupture avec la conscience collective et le contrat social et moral de cette époque (le temps du récit) qui stipule que le corps féminin doit se voiler dès sa puberté, au risque de générer une angoisse que nous allons analyser.

1.4.1. Un schéma corporel invalide

Le texte décrit les manifestations psychomotrices des névroses refoulées liées au voilement-enfermement que vit Hajila. Il suit ensuite le cheminement psychologique (étapes) par lequel elle passe lors de son processus de dévoilement. Le

³¹² « Freud est ainsi conduit en 1962 à proposer une nouvelle théorie, en opérant un renversement dans celle qu'il acceptait jusqu'à présent : « C'est l'angoisse qui produit le refoulement qui produit l'angoisse » Sigmund Freud, *Inhibition, symptômes et angoisse*, PUF, 1^{er} 1962, 1968, P.28. Cité dans : Claude Le Guen, *Le Refoulement*, Que sais-je ?, PUF, 1992.

³¹³ « Le costume [...] marque un travestissement de l'être, un divorce de l'être naturel et de l'être social... » France Marcel, *La « femme qu'on voit » et « La femme qui se montre » ; Diderot et le nu dans Les « Salons »*, in : Philippe Baron, Dennis Wood, Wendu Perkins, *Femmes et Littérature*, op.cit. p.83.

texte est une réflexion sur la relation entre le corps physiologique, le corps social et la représentation psychique du corps.

Nous allons tenter d'expliquer la détresse « corporelle » que décrit l'extrait précédent d'Ombre sultane et justifier la manifestation tardive de cette névrose en nous appuyant sur les études de Françoise Dolto. La psychanalyste s'intéresse à la conception de l'image inconsciente du corps et à sa relation avec le schéma corporel. Faisons d'abord une distinction entre l'image du corps et le schéma corporel : l'image du corps est « *la synthèse vivante de nos expériences émotionnelles : interhumaines, répétitivement vécues à travers les sensations érogènes électives, archaïques ou actuelles. Elle peut être considérée comme l'incarnation symbolique inconsciente du sujet désirant ...* »³¹⁴. D'après ce même texte l'image du corps débute dès la conception³¹⁵. Le schéma corporel quant à lui est « *une réalité de fait, il est en quelque sorte notre vivre charnel au contact du monde physique.* »³¹⁶. Il ne faut pas confondre ces deux concepts, le schéma corporel est l'interprétation effective de l'image inconsciente du corps³¹⁷, mais il faut savoir qu'une image du corps pathologique peut perturber le schéma corporel d'un corps a priori « sain »³¹⁸.

Un schéma corporel invalide traduit le plus souvent un handicap inconscient dans la conception de « l'image inconsciente du corps » comme c'est le cas pour notre personnage. Hajila a évolué dans la restriction et le contrôle de la socialisation de son corps, et ce dès les prémisses de la puberté³¹⁹. L'éducation de l'interdit qui entoure son corps aurait provoqué en elle un déséquilibre de l'image inconsciente du corps qui se manifeste par le mal-être du schéma corporel, un rejet du corps qu'elle ne reconnaît plus. Cette angoisse ne se dissipera qu'après le dévoilement et la désobéissance. Cette angoisse se lit dans un rapport conflictuel entre Hajila, sa conception du corps et l'image qu'il reflète.

³¹⁴ Françoise Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Seuil, Paris, 1984, p.22

³¹⁵ Idem. P.23

³¹⁶ Ibid.

³¹⁷ « L'image du corps est toujours inconsciente » Ibid., p.24

³¹⁸ Nous faisons référence à la santé physique et biologique.

³¹⁹ Précédemment nous expliquons comment le texte revient sur le voilement précoce des filles.

« Tes larmes reprennent, s'égouttent sur l'évier, sur le sol étincelant. Tu te penches («ramasser mon visage en miettes, vomir mon âme !... » P.16 O.S. « Main sur le robinet de cuivre : « ta » main. Front sur un bras nu tendu : « ton » front, « ton » bras. » P.17 O.S.« Tu frottes ta paume sur ta joue droite. Tu essuies tes joues humides. Ta main a esquissé un geste d'aveugle. » p18 «ton regard – quel regard de quelle inconnue ? » P.19 O.S.

La conception de l'image du corps chez Hajila est imparfaite parce que sa conception fantasmagorique s'est trouvée interdite ou réprimée ; Françoise Dolto l'explique :

« Profitons-en pour souligner que le schéma corporel qui est abstraction d'un vécu du corps dans les trois dimensions de la réalité, se structure par l'apprentissage de l'expérience, alors que l'image du corps se structure par la communication entre le sujet et la trace, au jour le jour mémorisée, du jouir frustré, réprimé ou interdit... »³²⁰

Mais Françoise Dolto explique que cette conception a lieu dans le développement de l'enfant. Nous serons alors en droit de nous demander pourquoi la réaction psychique est survenue aussi tard (après son mariage). Il faut savoir que si l'image corporelle relève de la période infantile, le schéma corporel quant à lui est évolutif : «*Le schéma corporel réfère le corps actuel dans l'espace à l'expérience immédiate* »³²¹. Le mariage et l'enfermement dans la maison du mari auraient été l'élément déclencheur, étant un deuxième et un troisième voilement symbolique. Ce traumatisme aurait réveillé le handicap de « l'image inconsciente du corps ».

C.G. Jung dans sa réflexion sur la dialectique du moi et de l'inconscient explique³²² que si « le refoulement » est un processus infantile, survenant à cause de l'incompatibilité des tendances de l'enfant face à son psychisme conscient (codes moraux exercée par l'éducation), les refoulés ne restent pas figés toute la vie dans l'inconscient. « *L'inconscient ne se cantonne en aucune façon dans l'immobilisme, le repos, ces synonymes d'inactivité ; au contraire, il y a lieu de penser qu'il est sans cesse occupé à brasser ses contenu, à les grouper et à les regrouper.* »³²³. Jung explique que ce qui a été de l'ordre de l'inconscient peut émerger vers le conscient.

³²⁰ Ibid., P.23

³²¹ Ibid.

³²² C.G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Gallimard, Folio/essais, 1^{ère} éd.1964, 2006, P.23.

³²³ Ibid.

C'est cette émergence du mal-être refoulé du voile qui introduit les étapes du « dévoilement » de Hajila : l'immersion de l'image « perversie » du corps vers le conscient à travers un refus de ce dernier.

1.4.2. Les étapes inconscientes de l'affranchissement psychique :

Après ce choc du triple voilement qui révèle le mal-être sous-jacent d'Hajila, la narration épouse différentes étapes de la libération psychique, matérialisée par l'action de « dévoilement » :

a. l'observation : Hajila observait le rejet et l'anxiété qu'elle ressentait vis à vis de son corps, étape que nous avons analysée plus haut comme étant une expression du schéma corporel défaillant qui traduit une image inconsciente « pathologique ».

b. le fantasme : Après la phase de l'observation survient la phase du fantasme dans lequel « le sujet »³²⁴ imagine une autre réalité qui le délivre de la douleur. Autrement dit le fantasme l'action salvatrice. La narration ne met pas en scène un dialogue ou une réflexion franche et consciente du mal-être du personnage : nous le lisons dans ses désirs inconscients qui remontent à la surface à travers des prises de conscience involontaires telles que :

- la liberté que véhicule son prénom qui lui vint soudain à l'esprit alors qu'elle est en angoisse face à l'évier de sa cuisine « *Hajila, ton nom signifie « petite caille » ; tu te rappelles. Tu prononces le nom « Hajila » à voix distincte, tu te vois en oiseau transi, d'un blanc sale, devant un horizon de chotts.* » P.17 O.S.

- Hajila jalouse de la socialisation « des hommes » accusant leurs ablutions d'être une préparation pour le « dehors » qui devient prière.

- elle dénonce aussi ce dehors qui n'est que le « leur », elle regrette cette appropriation de la lumière :

« « Vous qui surgissez au soleil ! Chaque matin, vous vous rincez à grande eau le visage, les avant-bras, la nuque. Ces ablutions ne préparent pas vos prosternations, non, elles précèdent l'acte de sortir, sortir ! Le complet une fois mis, la cravate serrée, vous franchissez le seuil, tous les seuils. La rue vous attend... Vous vous présentez au monde,

³²⁴ Hajila

vous les bienheureux ! chaque matin de chaque jour, vous transportez votre corps dans l'étincellement de la lumière, chaque jour qu'Allah crée !... » P.18 O.S.

Hajila fantasme et jalouse l'homme, tout autant que l'oiseau qu'elle est censée être pour le dehors auquel elle n'a pas accès. Elle insiste « *sortir, sortir !* » c'est en cela que nous pensons que ce passage représente le fantasme qui précède l'action. A la fin de cette phase la narratrice pose la question qui annonce l'action « *Comment apprendre à exhaler sa propre souffrance ?* » P.18 O.S.

c. le passage à l'acte:

Hajila opère de deux formes du dévoilement que nous avons évoquées plus haut : celui de « la maison du mari », en sortant seule, et celui de l'institution du mariage parce qu'elle sortira à l'insu de son mari. Cette action constitue une importante transgression du code moral et social. Hajila vit cette « échappée » P.33 O.S. comme une première libération du corps dans son aspect social :

« Ce jour-là, tu sors... Avec ce tissu, tu te préparais à concocter le mensonge. Comme si le voile emmagasinait dans ses plis ta future journée. Ton échappée. [...] Tu vas sortir pour la première fois, Hajila. [...] la laine pèse sur ta tête ; dans ton visage entièrement masqué, un seul œil est découvert [...] le corps empêtré dans les plis du voile lourd. Seule, au-dehors, tu marcheras... » P.33 O.S.

Hajila découvre son moi en tant qu'être social, en interaction avec une société qui lui est étrangère (qui n'est pas sa famille ni les voisins). Elle apprend à être maître de ce « moi social », qu'elle ne connaît pas. N'étant jamais sortie seule, elle peine à interagir avec les passants « *Quelqu'un, derrière, te bouscule. Tu te figes. Tu barres la route. Tu ne te retournes pas.* » P.33 O.S.

Hajila, au terme de cette sortie, découvre la nature, la mer et le soleil. « *...la mer apparaît. Aucun passant ne s'interpose entre cette présence et toi. [...] Tentation de t'y plonger : s'y renverser pour flotter dans cette immensité, face à l'immensité inversée du ciel. Yeux ouverts, corps à la dérive.* » P.33, 34 O.S. Ce désir de plonger dans la mer pourrait être lu comme un désir d'unité avec la nature. Hajila fantasme d'être prise entre deux espaces, la mer en dessous et le ciel au dessus, son corps faisant

un tout pris entre ses deux univers « *Si les rayons t'enveloppaient les bras, te pénétraient les aisselles, si...* »p 49 O.S. La nature représente une rupture avec le social et ses contraintes. Hajila imagine un retour vers l'origine, à travers une communion avec la nature de laquelle le corps a été privé³²⁵. Cette fascination pour la nature se lit aussi dans sa fascination pour le soleil et la lumière qui inonde son corps. La mer représente fatalement la liberté de l'espace et du corps où se dernier « flotte », elle l'épouse et le porte.

d. la culpabilité:

Consciente de la transgression majeure qu'elle a osée, Hajila vacille entre le bonheur de la liberté fraîchement et secrètement conquise et la culpabilité de la désobéissance³²⁶. Cette culpabilité est celle de « la honte » et de « la faute » :

« La distinction entre des « civilisations de la honte » qu'illustrerait la culture homérique (DODDS, 1959) et des civilisations de la faute suggère deux formes différenciées de culpabilisation : la première, marquée par le contrôle communautaire des individus par le biais des règles de l'honneur, la seconde, marquée par une plus forte intériorisation des normes et l'inquiétude morale correspondante... »³²⁷

Hajila reconnaît sa « faute » et ressent l'inquiétude morale qui la suit ; elle invoque les icônes spirituelles pour une éventuelle rédemption de son âme égarée « *Mais je m'oublie, ô Très-haut ! Mais je deviens ivre, ô mon doux prophète ! [...] ô veuves de Mohamed, secourez-moi !* »P.33 O.S. Elle ressent la honte face au regard du concierge qui représente « le contrôle communautaire » : « *Le concierge a scruté ton visage dépouillé de sa voilette. Il t'a saluée. Tu n'as pas répondu. Tu t'es dit, honteuse puis humiliée, que saluer un homme au-dehors est coupable* »P.34, 35 O.S.

³²⁵Des études ont notamment prouvé que les mères infanticides jetaient souvent leurs enfants dans la mer ou les tuaient en les noyant. L'eau et la mer représentent le plus souvent pour la femme un retour à l'origine.

³²⁶ « Sentiment de faute ou de honte, fortement liés à la culture et aux impératifs moraux inculquant et entretenant ces sentiments. » Les sentiments de faute sont exemplairement entretenus par les religions : leurs appels, en exaltant les idéaux et en condamnant les défaillances morales, incitent le fidèle à intérioriser les interdits, à lutter contre ses propres désirs, à ressentir ses manquements comme des fautes. Cette action de culpabilisation n'est cependant pas le seul fait des religions. Toute culture, toute idéologie, comporte des mécanismes de contrôle des affectivités et d'entretien des sentiments de culpabilité sous des modalités différentes. » *Dictionnaire de Sociologie*, sous la direction de André Akoun et Pierre Ansart, Le Robert, Seuil, 1999, P.124.

³²⁷Idem.

e. l'affranchissement :

Dans ce chapitre le personnage « commet » le troisième dévoilement celui du « voile haïk ». Hajila va sortir une seconde fois dans les mêmes conditions mais cette fois elle va pousser sa transgression plus loin en dévoilant son corps : « *Là, tu te décides avec violence : « enlever le voile ! ». Comme si tu voulais disparaître... ou exploser !* » P.50 O.S. Anna Rocca analyse cette citation en expliquant que le corps à travers ce dévoilement, devient vulnérable :

« Cette évolution révèle toutefois l'autre côté de la réalité : celle du corps féminin « « exposé » à tous les regards » (152). Le dévoilement, qui en arabe signifie « se mettre à nu », conduit à l'exposition d'un corps qui devient dès lors vulnérable et fragile. Cette idée revient dans *Ombre sultane*, quand Isma associe le dévoilement d'Hajila à la nudité et suggère le danger de la désintégration de son être : « « Enlever le voile ! ». Comme si tu voulais disparaître...ou exploser ! » (39) »³²⁸

Nous relevons de l'analyse ci-dessus deux concepts importants « la vulnérabilité de la nudité » et « le danger de la désintégration de son être » : « se mettre à nu », ce concept que, l'on retrouve déjà dans le titre de ce chapitre et que l'on retrouvera plus tard lors de la confrontation avec le mari, n'est pas à considérer dans son sens premier. « Sortir sans voile », signifie pour Hajila, dans l'éducation qu'on lui a inculquée, « sortir nue ». Hajila, dans cette affirmation, ne pleure pas sa vulnérabilité mais réalise sa transgression et son fantasme. Quant au deuxième concept, celui de la désintégration, nous pensons, qu'il traduit la force de l'émotion. Il met en scène la joie que ressent Hajila en repensant à son échappée, elle avouera d'ailleurs, lors de la confrontation avec le mari, qu'elle « aimait » sortir « nue ». « L'explosion » et « la disparition » que décrit Hajila ne sont pas dues à la vulnérabilité et au danger mais au bonheur et à l'ivresse de la liberté du corps tant fantasmé « exploser » ; elle se découvre un corps sans entrave en osmose avec la nature « disparaître ».

³²⁸ Anna Rocca, Assia Djébar, *Le corps invisible, voir dans être vue*, op.cit., P.19.

Ce dévoilement a rétabli l'image du corps que nous avons évoquée plus haut. Hajila setourne vers son corps, elle se le représente, elle l'observe et le reconnaît. Ce passage raconte la réconciliation avec le corps qui n'est plus « fantôme »³²⁹

« La laine du voile glisse sur ta chevelure tandis que tu ralentis le pas ; tu te représentes ta propre silhouette, tête libre, cheveux noirs tirés. La tresse qui faisait des plis sous le tissu pointe à son tour. Tu as un sursaut du torse. Tes mains vont à ton col elles tremblent :
« Dehors... ô Dieux ! ô doux envoyé de Dieu ! »

Sortir « nue » devient une habitude et un désir auquel Hajila ne peut résister ; ce qui était au départ une expérience devient un désir ardent. Hajila est dès lors consciente que son acte est une quête de liberté, le dévoilement devient une affaire consciente, « *J'aimais enlever le voile dans une ruelle, quand personne ne passait, ensuite marcher nue !* » p.130 O.S. Elle avoue son « crime », elle explique que ce qu'elle cherche dans le « dehors » est la liberté trouvée dans « la nudité ». Il est question de libérer son corps d'un voile qui le cache, le rendant presque inexistant. Elle se retrouve dans ces regards d'étrangers parmi lesquels elle passe, inconnue mais existante. « *...Tu marches, tu sautilles. [...] d'un mouvement bref de danseuse, tu secoues une épaule, l'autre : d'un coup, la laine tombe sur ta hanche, dévoile ton corsage. La laine du suaire [...] Nue, je suis toute nue* » p.52 O.S.

f. La confrontation :

Hajila, probablement dans un désir inconscient de confrontation, va perpétuer ses transgressions jusqu'au jour où, ayant particulièrement tardé, elle trouve son mari et ses enfants devant la porte. Face à ses nombreuses désobéissances, le mari va la battre violemment³³⁰. Cet événement scellera le processus de « dévoilement » puisqu'elle le verbalisera. La scène représente aussi la libération du voile-mari, puisque son aveu survient dans une grande violence physique qui ne l'empêchera pas d'avouer son désir de « nudité » et de liberté « *-J'aimais enlever le voile dans une ruelle, quand personne ne passait, ensuite marcher nue !* » p.130 O.S. Cet aveu constitue la transgression

³²⁹ La métaphore de femme « fantôme » est utilisée dans ce texte pour raconter l'injustice de l'ensevelissement du corps par un drap blanc et qui donne au corps des allures de « fantôme ».

³³⁰ Nous aborderons cette agression dans les points suivants.

« parfaite ». Elle en est consciente, la verbalise et la communique à son mari, « ce garant » de l'ordre social. L'homme, afin de la garder sous son autorité n'aura d'issue que l'emprisonnement effectif³³¹ et Hajila ne pourra ressortir que quand Isma (la narratrice et la première épouse) lui donnera la clé de l'appartement.

1.5. Le corps « fantôme » :

L'importance qu'accorde *Ombre sultane* à l'écriture du dévoilement nous a conduit vers une lecture féministe. Si nous considérons l'évolution narrative, nous constatons que le texte va du particulier (cas de Hajila) pour évoluer dans la deuxième partie vers le général. Le texte raconte les conséquences psychiques du voilement et de l'enfermement sur le personnage de Hajila, racontant sa rébellion comme une possible guérison ; puis le texte suspend la trame du récit. Il évolue vers des souvenirs d'enfance de la narratrice, évoquant les différentes injustices que subissent les femmes : entre autre le voilement obligatoire et précoce des filles de son quartier et de son entourage (du particulier « Hajila » au général : les filles algériennes)

«...des fantômes voilés qui s'attardaient. Celles qui, fillettes proches de l'âge pubère, commençaient par s'emmitoufler tête et épaules d'un demi-drap plié, celles qui, passé douze ans, se laissaient absorber par l'ombre définitive, sauf pour aller au bain hebdomadaire - alors qu'elles s'essayaient, maladroitement, à l'art du voile et à ses subterfuges-, toutes ces victimes de la première étape de la claustration... »P.162 O.S.

La comparaison qu'effectue la narratrice entre le corps voilé et le fantôme s'appuie sur une double représentation. D'abord, le mot « fantôme », est représenté dans l'imaginaire populaire par un drap blanc couvrant le corps, élément commun avec le haïk blanc couvrant la femme. Puis, le fantôme est une non-existence : la femme, dès sa puberté, a ordre de cacher son corps. Il n'aura donc jamais existé en dehors de ce voile.

La citation ci-dessus dépeint le voilement progressif, dont sont « victimes » les futures-pubères, comme une mise en terre d'un corps. La description évoque un enfouissement progressif, le faisant passer d'un corps infantile plein de vie à un corps

³³¹ Il va l'enfermer à la maison et demander à sa mère de la surveiller.

féminin fantôme. Ces futures-femmes deviennent « les victimes » d'une fin d'existence. Le vocabulaire choisi produit un effet de lecture significatif : « s'emmitoufler » « absorber », « ombre définitive » « claustration » « victime » un champ lexical qui produit une impression violente au caractère définitif. Il suscite chez le lecteur une compassion désirée. Le texte accuse l'ordre social et le poids traditionnel qui tendent à nier l'existence du corps féminin, disparaissant progressivement dès la puberté : il n'a, donc, jamais existé en dehors de ce drap blanc qui le réduit à une ombre.

Le texte, à travers l'écriture du voile, explique que ce dernier étant censé cacher et dissimuler l'identité de la femme, finit par la dépouiller, la déposséder, la priver et lui ôter son identité même ; « *la silhouette, comme dépouillée de son identité, et cela à cause du voile censé la dissimuler...* » p.163 O.S.A la place du mot « corps » la narratrice parle de « silhouette » : une silhouette est un nom impersonnel « *ombre projetée dessinant nettement un contour.* »³³². Elle continue « *comme dépouillée de son identité* ». Isma affirme distinctement que la femme perd son identité. Dès lors, son corps devient une silhouette, une ombre fantôme.

1.6. Texte d'hier et d'aujourd'hui

A travers l'écriture du voile, le roman algérien du XX^{ème} S., à l'instar d'*Ombre sultane*, raconte l'injustice que subissaient les femmes algériennes. Un cri de douleur que dénoncent les textes publiés à une époque où le port du haïk était pratique répandue. Toutefois cette condamnation, nous la retrouvons des années après dans un texte publié en 2004, alors que cette pratique vestimentaire tend à disparaître, à savoir *La jeune fille et la mère* de Leïla Marouane. Le haïk, dans ce texte, est ce souvenir douloureux de la rébellion avortée d'une mère qui tentera, dans un désir de revanche, d'en préserver sa fille. Cependant, elle finira par la condamner autrement, à travers un voilement psychique que nous lisons dans une obsession malade de la

³³²Dictionnaire : Le Robert.

virginité et de l'interdiction de la sexualisation du corps (qui sera une autre forme de voilement-emprisonnement³³³).

1.7. L' « angoisse » de l'écriture de la « mise à nu » ou la stratégie du « dévoilement psychique » :

Dans *Ombre sultane*, Assia Djébar³³⁴ exprime, le dévoilement tant dans la narration que dans l'acte de l'écriture, qu'elle considère comme « une mise à nu ». Cette idée se matérialise clairement dans *L'amour la fantasia* où le texte s'ouvre sur la mise en relation de ces deux thématiques. A travers un « dévoilement scriptural » l'auteure réitère sa dénonciation du voilement « précoce », y ajoutant l'interdiction de l'école.

« Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors. Si elle sait écrire ? Le geôlier d'un corps sans mots — et les mots écrits sont mobiles — peut finir, lui, par dormir tranquille : il lui suffira de supprimer les fenêtres, de cadenasser l'unique portail, d'élever jusqu'au ciel un mur orbe.

Si la jeune fille écrit ? Sa voix, en dépit du silence, circule. Un papier. Un chiffon froissé. Une main de servante, dans le noir. Un enfant au secret. Le gardien devra veiller jour et nuit. L'écrit s'envolera par le patio, sera lancé d'une terrasse. Azur soudain trop vaste. Tout est à recommencer. »³³⁵

L'auteure se dévoile d'abord par l'acte de l'écriture, puis en écrivant le dévoilement comme une libération. Anna Rocca³³⁶ et Laurence Huughe³³⁷ expliquent que ce dévoilement perpétuel est une exposition dangereuse. Ces deux théoriciennes lisent, dans cette écriture de la « mise à nu » une vulnérabilité de l'auteure, comme l'explique Laurence Huughe :

³³³ La virginité est un chapitre indépendant.

³³⁴ Nous nous permettons d'évoquer l'auteure parce que son engagement féministe est assumé, elle même l'ayant affirmé dans plusieurs interviews en plus de l'omniprésence de la thématique de la condition de la femme dans son œuvre.

³³⁵ Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*, op.cit., p.11, 12.

³³⁶ Dans : Assia Djébar, *Le corps invisible...*, op. cit.

³³⁷ Dans : Laurence Huughe, *Ecrits sous le voile, romancières algériennes francophones, écriture et identité*, Publisud, 2001

« S'il s'agit en effet pour Assia Djébar de faire entendre la voix de la femme algérienne et de lui rendre sa visibilité, cette interprétation mérite cependant d'être nuancée. Arracher le voile, exposer le corps en pleine lumière, laisser la parole s'échapper librement n'est-ce pas, paradoxalement, courir le risque d'une certaine aliénation ? »³³⁸

Cette affirmation nous semble insatisfaisante car elle inverse l'ordre des causalités, faisant reporter sur le dévoilement une aliénation qui est en fait celle du regard de l'autre. Nous proposons deux autres tentatives d'interprétation:

Lecture 01 : L'écriture de l'« angoisse ».

S'il est vrai que nous lisons à plusieurs reprises ce mal-être du dévoilement, notamment dans *Ombre sultane*, il ne serait pas, à notre sens, lié à l'exposition du corps, mais au regard de ceux que l'auteure appelle « les voyeurs »³³⁹ et/ou à la culpabilité de la transgression, que nous avons évoquée lors de l'analyse du « dévoilement de Hajila ». Ce qui transparaît comme une vulnérabilité l'héroïne dévoilée, serait, alors, une conséquence de la désobéissance qu'elle aura « commise » et non du danger du dévoilement. D'autre part, dans *Les enfants du nouveau monde*, Chérifa, tout en étant voilée, décrit cette angoisse du dévoilement, tant les regards des « voyeurs » pèsent sur elle³⁴⁰. Cette angoisse ne serait, donc, pas celle du « dévoilement » mais celle de la transgression et de la difficulté d'exister en tant que corps féminin dans un espace masculin.

Nous pouvons, notamment lire dans cette écriture de l'« angoisse », une stratégie narrative, qui expose l'effet de l'éducation « algérienne », conditionnant la femme dans un rôle de coupable, ou encore une dénonciation de la « surveillance sociale » culpabilisante. Le dévoilement n'expose pas, il n'est pas danger, comme l'expliquent ces deux théoriciennes : ce sont les acquis socioéducatifs³⁴¹ qui provoquent ce

³³⁸ Idem. P.28.

³³⁹ Assia Djébar *Nulle part dans la maison de mon père*, Fayard, 2007.

³⁴⁰ «...va attirer les regards des hommes qui jouent sur les terrasses, bavardent ou boivent thé et café, Chérifa dont le cœur bat de hâte, de honte, s'avance, pour la première fois, dans cette rue longue dont elle fixe le bout comme s'il était celui de la délivrance. Elle voudrait pouvoir, comme autrefois dans les fêtes, passer sereine et indifférente ; mais son voile ne la protège pas... » Assia Djébar, *Les enfants du nouveau monde*, op.cit. p. 122.

³⁴¹ « L'image du corps est à chaque moment mémoire inconscient de tout les vécus relationnels et, en même temps, elle est actuelle, vivante, en situation dynamique, à la fois narcissique et inter-relationnelle... » Makhtar Diouf, *Lire le(s) féminisme(s), Origines-discours-critiques*, L'Harmattan, Paris, 2012, P.15

sentiment. Cette angoisse est absente chez les femmes à l'éducation moins « traditionnelle » et qui ne sont pas voilées (Isma dans *Ombre sultane*, Lila et Suzanna dans *Les enfants du nouveau monde*). En revanche, elle est présente chez les autres, soumises au voile et à l'éducation traditionnelle. Cela démontre que l'angoisse ne découle pas du voile mais l'acte de transgression.

Cette problématique du danger du dévoilement nous renvoie vers *Ombre sultane* qui est, à notre sens, le texte qui s'attarde le plus sur la thématique du corps et du processus de son dévoilement-libérateur. On comprend, à travers les différentes étapes du dévoilement de Hajila, réel et symbolique, que ce n'est qu'en ayant dépassé le voilement psychique de l'héritage sociologique, que Hajila acquiert une libération effective. Dans le dernier chapitre, Hajila confronte d'ailleurs le regard du concierge qui, lors de ses escapades secrètes, représentait le regard social inquisiteur. Accompagnée de Isma, Hajila sort sans voile devant lui. Le texte matérialise, à travers cette scène, le dévoilement psychique de la pression sociale : « *Seul le concierge de ton immeuble est resté, circonspect, à nous observer, sous son porche : moi qu'il a reconnue longtemps après, toi qu'il voyait –était-ce la première fois – « dévoilée », à l'occidentale.* » p.223 O.S. Hajila n'a dès lors plus peur du jugement social, elle acquiert une autonomie et une réelle possession de son corps.

Lecture 2 : l' « angoisse » de l'écriture.

L'acte du dévoilement chez Assia Djébar est un acte intime, lié à l'Histoire de son pays et aux histoires des femmes de son pays³⁴². Une écriture souvent autobiographique qui rend l'écriture d'autant plus intime et complexe. Assia Djébar, étant issue de la société algérienne qui, comme elle l'explique elle-même, n'admet pas qu'une femme écrive et encore moins s'écrive, serait à l'image de ses personnages : en processus de libération. L'auteure n'a jamais rompu avec sa société, en tant

³⁴² « L'idée de "socio-fiction" s'applique particulièrement bien à l'oeuvre de Djébar. Son rapport à l'histoire avec un "H" majuscule, tout autant que ses références aux histoires des Algériennes, constituent les fondements de son écriture. » Anna Rocca, *Assia Djébar, Le corps invisible, voir sans être vue*, Thèse de doctorat, L'Université de Louisiane, 2003.

qu'écrivaine du dévoilement, elle est d'emblée en désobéissance sociale, coupable de dévoiler le corps féminin.

Nous lisons doublement cette angoisse. Comme angoisse de l'écriture et écriture de l'angoisse : celle d'une dénonciation du féminin voilé et celle d'un mal-être de l'auteure qui s'exhibe et exhibe la femme algérienne face au lecteur devenu voyeur.

« Un rapport obscur entre le « devoir dire » et le « ne jamais pouvoir dire » [...], entre garder trace et affronter la loi de l'« impossibilité de dire », le « devoir taire », « le taire absolument » [...]. Parfois, les mots fusent, s'imposent, font voler en poussière d'or toute immobilité : par surcroît soudain de vie, en dépit ou à cause d'un malheur trop fort, par excès aussi, et soudain, d'allégresse... »³⁴³ « Si la langue est moyen de communication, elle est pour un écrivain/une écrivaine aussi un « moyen de transformation », une action – mais cela, dans la mesure où il –ou elle – pratique l'écriture comme aventure, comme recherche de soi et du monde »³⁴⁴

Dans *L'Amour, la fantasia* (roman autobiographique)³⁴⁵, le personnage raconte ce triple dévoilement, celui de l'écriture, comme nous l'avons expliqué plus haut, celui de la langue (« écrire dans la langue de l'adversaire d'hier ») et celui du dévoilement de la femme algérienne et de sa sexualité (à travers ses personnages). Le texte expose la culpabilité du personnage-auteure et son désir de transparence, qui est toujours heurté par un voile ancré dans son héritage socio-culturel :

« Se mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier [...] Tandis que j'inscris la plus banale des phrases, aussitôt la guerre ancienne entre deux peuples entrecroise ses signes au creux de mon écriture. Celle-ci, tel un oscillographe, va des images de guerres -conquête ou libération, mais toujours d'hier- à la formulation d'un amour contradictoire, équivoque. Ma mémoire s'enfouit dans un terreau noir ; la rumeur qui la porte vrille au-delà de ma plume. « j'écris, dit Michaux, pour me parcourir ». Me parcourir par le désir de l'ennemi d'hier, celui dont j'ai volé la langue ...

³⁴³ Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris : Albin Michel, 1999, p.65, 66.

³⁴⁴ Idem., p.68.

³⁴⁵ « Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre vais-je succomber ?... Mais la légende tribale zigzague dans les béances et c'est dans le silence des mots d'amour [...] Le murmure des compagnes cloîtrées redevient mon feuillage. Comment trouver la force de m'arracher le voile, sinon parce qu'il me faut en couvrir la plaie inguérissable, suant les mots tout à côté ? » Assia Djebar, *L'amour, la fantasia*, op.cit., P.304.

L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, du moins tant que l'oubli des morts charriés par l'écriture n'opère pas son anesthésie. Croyant « me parcourir », je ne fais que choisir un autre voile. Voulant à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules ! »³⁴⁶

Le dévoilement est au centre de l'écriture Djebarienne. Elle a fait de la femme et de sa condition une thématique centrale. *Nedjma*, quant à lui, sous une problématique qui apparaît être exclusivement consacrée à l'Algérie, exprime aussi la résistance féministe.

1.8. *Nedjma* ou « rituel sacré du dévoilement »

Nedjma est un texte de révolte contre l'opresseur, il n'est donc pas étrange qu'un texte qui raconte la dépossession de la terre, s'insurge contre la dépossession du corps féminin, d'autant plus que la femme est dans ce texte une allégorie du pays. Ainsi Jacqueline Arnaud explique que le personnage de *Nedjma* ne peut pas être réduit à « une figure allégorique de l'Algérie, mais son destin personnel s'aggrave si bien du destin de son pays qu'elle l'incarne à la perfection, vierge forcée et prostituée, parce que son pays a été forcé, prostitué... »³⁴⁷. Nous élargissons cette analyse afin de rendre compte de l'universalité du personnage de *Nedjma* qui représente aussi l'archétype de la femme algérienne d'avant indépendance. Jacqueline Arnaud rappelle la condition de la femme à cette période, qui était à l'image du pays, et à l'image de *Nedjma*, vierge (par ordre social et tribal) « forcée » (dans son devoir conjugal) et « prostituée » (puisqu'elle est « donnée » contre une dote ou pour un prestige familial souvent sans que son avis soit pris en considération).

Nedjma, en plus d'être un cri d'éveil pour la libération d'un pays, est un traité pour la libération du corps de la femme. Le personnage de *Nedjma* le dit : « *Ils m'ont isolée pour me vaincre, isolée en me mariant... Puisqu'ils m'aiment, je les garde dans ma prison... à la longue c'est la prisonnière qui décide...* » p.39 N. Le texte va s'appuyer sur l'atmosphère de révolte dans laquelle baigne la narration pour évoquer

³⁴⁶ Idem., P.301, 302.

³⁴⁷ Jacqueline Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française. Tome II*, op.cit. p.35

le voile (haïk), qui, au temps de ce récit, était une obligation sociale. Si Mokhtar, qui a le rôle du sauveur³⁴⁸, va user de son influence pour « dévoiler » les futures-infirmières.

« Si Mokhtar s'était porté à la rencontre des infirmières qu'il connaissait toutes, dont la plupart avaient quitté le voile, grâce à l'influence que le vieux bandit avait dans leurs familles [...] les infirmières faisaient montre de leur délicatesse, de leur charmante dextérité (« voyez, nous ne sommes pas françaises, mais leur médecine, leurs manières n'ont pas de secret pour nous, filles de vieilles familles arabes, turques ou kabyles ») — toutes brunes, certaines presque noires — je ne sais combien de filles dévoilées, trottant et souriant par-dessus les instruments de médecine, les magazines, les cendriers massifs... »p.57, 58 N.

Dans ce passage, le dévoilement mis en corrélation avec les études et le travail, est un acte encourageant l'émancipation féminine. Le narrateur insiste, « toutes brunes », comme une spécification des traits génétiques maghrébins. Puis il ajoute : « filles de vieilles familles arabes, turques ou kabyles » comme un appel à toutes les racines « ethniques » algériennes. Le texte va, notamment, faire plusieurs fois allusion au fait que Nedjma, personnage adulé, n'était pas voilée. Le voile devient une particularité de Nedjma-la-terre-femme : « *Elle entre fièrement; sans voile, elle a l'air d'une gitane...* »p.128 N.

En plus de cette inscription féministe du « dévoilement », *Nedjma* écrit « le rituel sacré du dévoilement » afin de guérir l'amnésie générale et sauver le pays :

Noria Allami, dans une étude sur le voile dans le monde arabe, va analyser la thématique du « dévoilement » dans *Nedjma*. Elle commence par rappeler que dans la vie bédouine des anciens arabes, il existait un rituel sacré de « dévoilement »³⁴⁹. Elle assure que, contrairement aux habitudes arabes qui avaient (et ont) tendance à voiler la femme lors des grandes batailles, le chef de tribu arabe dévoilait sa fille :

« A l'occasion de ce rituel, nous verrons le chef de la tribu dévoiler sa propre fille et l'exposer devant tous ses sujets ; mais aussi se faire accompagner par elle sur le champ de

³⁴⁸ C'est lui qui va conduire Nedjma à la tribu afin de se racheter de restituer l'ordre.

³⁴⁹ « Il a été retrouvé aussi chez les berbères d'Afrique du nord, mais sous une forme symbolique » Noria Allami, *Voilées, Dévoilées...*, op.cit., P.100.

bataille, où sa position dans l'organisation et le déroulement des hostilités semble tout aussi centrale que dans la vie quotidienne. »³⁵⁰

La théoricienne fait ensuite un rappel historique des batailles connues où ce rituel a été appliqué. Elle explique que « le rituel du dévoilement » peut vêtir plusieurs formes. D'abord « dévoilement effectif » du corps-récompense comme promesse de la victoire de la tribu dans « *l'intervention d'Al-Dind-Az-Zimmani dans la guerre civile de Bakr et de Taglib.* »³⁵¹. Une des filles du chef de la tribu « se déshabille, jette ses vêtements... »³⁵² tandis que sa sœur leur promet des embrassements et des tapis moelleux. L'auteure explique que lors du combat de Ohod, le rituel de « dévoilement » est appliqué comme une menace de danger³⁵³ pour l'honneur de la tribu. Noria Allami précise que ce rituel n'est pas une invitation à vaincre l'ennemi mais un rappel à la protection de l'honneur³⁵⁴.

« Ce qui galvanise les hommes, ce n'est ni les cris, ni les geste, ni les promesses d'amour de la jeune femme qui les accompagne, mais la menace de la castration dont elle est l'image vivante et qu'elle dévoile et exhibe au moment opportun, à ceux qui fuient. »

Noria Allami avance que ce « rituel sacré » trouve racine dans « l'inconscient ethnique »³⁵⁵ des auteurs maghrébins ; elle cite, pour illustrer ses propos, un récit d'Assia Djebar. Dans son recueil de nouvelles s'étalant de 1958 à 1978, elle raconte les temps héroïques de l'émir Abdelkader. Lors d'un siège alors que les combattants fuient face à l'invasion, le personnage de Messouda (une fille des Harazélias) va se mettre face aux ennemis, s'exposant volontairement, et ordonnera à ses frères de sauver

³⁵⁰ Ibid., p.99.

³⁵¹ Ibid., p.104, 105

³⁵² Ibid.

³⁵³ «...Abu-Sofian fit placer le chameau qui portant l'idole de Hobal devant les rangs ; puis il dit aux soldats : Si vous ne voulez pas combattre pour votre religion, au moins combattez pour venger le sang versé à Badr et pour les femmes » Tbari, Mohamed, *Seau des prophètes*, éd. Sindbad/Islam, Paris, 1980, p.189. Cité dans : Noria Allami, *Voilées, Dévoilées...*, op.cit. p.104.

³⁵⁴ «...exposé dans sa fragilité, dans sa passivité, le sacré « la horma » qui sollicite le « nif », le point d'honneur de l'homme, pour être défendu, et par conséquent exalte la combativité des hommes... » Ibid. P.109

³⁵⁵ « Le segment inconscient de la personnalité ethnique (qu'on se gardera de confondre avec l'inconscient racial » de Jung) désigne l'inconscient *culturel* et non *racial*. L'inconscient ethnique d'un individu est cette part de son inconscient total qu'il possède en commun avec la plupart des membres de sa culture. Il est composé de tout ce que, conformément aux exigences fondamentales de sa culture, chaque génération apprend elle-même à refouler puis, à son tour, force la génération suivante à refouler ». Georges Devereux, *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, 1970 :

<https://fr.scribd.com/document/253599788/Essais-d-ethnopsychiatrie-generale-Devereux-odt>, consulté en Avril 2017.

leur honneur que son corps symbolise. La théoricienne cite notamment *Nedjma* : faisant une analogie entre cette bataille et le texte³⁵⁶, *Nedjma*, selon son analyse, serait l'incarnation du « rituel sacré du dévoilement ». Mais la bataille est dors et déjà perdue, puisque l'Algérie est colonisée et la cohésion de la tribu rompue. *Nedjma*, dans ce « rituel sacré », n'éveille pas l'honneur des hommes mais leurs mémoires. Elle est guérisseuse de l'amnésie :

« De façon consciente ou inconsciente -ce sont des termes qui reviennent souvent à propos de cette œuvre- , il a recours à ce rituel du dévoilement de la femme [...] Cependant, alors que les anciens Arabes se faisaient accompagner par la plus jeune et jolie fille de la tribu pour se rappeler à tout instant que perdre la bataille, c'est perdre la cohésion tribale qui s'exprime de façon ultime dans sa virginité ; ici, la démarche de l'auteur va être nécessairement différente [...] puisque la bataille est perdue [...] L'auteur va donc se charger de faire recouvrir la mémoire à l'étoile amnésique et rassembler les pages de l'histoire de l'Algérie. C'est une démarche authentiquement révolutionnaire. »³⁵⁷

L'analyse de Noria Allami, offre un sens ethnoculturel à l'écriture du « dévoilement résistance ».

1.9. « Le voile » ou la mort ?

*Nos silences*³⁵⁸, raconte un contexte particulier de l'Histoire de l'Algérie moderne, il dévoile les silences qui entourent toujours les angoisses, les douleurs et les agressions que le corps féminin a subi lors de la décennie noire. L'une des injustices que le texte relate est le voilement obligatoire dans cette période : L'écriture du voile dans ce texte, arbore des allures de résistance politique. Le personnage principal du récit enchâssant ; en refusant de se voiler exprime sa résistance à céder à la menace et au règne de la peur : « *Je n'étais pas voilée ; ne jamais céder à la menace.* » p.13 N.S.

La particularité de ce texte est que l'acte de dévoilement équivaut à prendre le risque de « la mort » afin de sauvegarder la souveraineté du corps. Si dans les autres

³⁵⁶ « Il y eut ceux qui prirent le fusil. Lui, il prit sa plume et, à l'image du poète de la Djahilya, porte-parole de sa tribu, personnage sacré dont les vers étaient aussi affûtés que les sabres des plus vaillants guerriers, il s'est chargé de rendre à l'amnésique sa mémoire, et à un pays son histoire. » Noria Allami, *Voilées, Dévoilées...*, op.cit., P.114.

³⁵⁷ Idem., P.116.

³⁵⁸ De Wahiba Khiara.

textes le voile est une affaire sociale et psychologique, il est dans ce texte une désobéissance à un ordre socio-politique établi par la force dans un climat de peur et de désordre ; le dévoilement n'y étant plus puni par un isolement social, un divorce ou le rejet familial mais par une exécution effective. D'autant plus que la narratrice commettait une double infraction, celle du dévoilement et celle de l'enseignement d'une langue étrangère : « *Je n'étais pas voilée et j'enseignais la langue des « renégats » dans un établissement mixte. Je réunissais à moi seule la liste des raisons pour lesquelles ils s'étaient donné le droit de tuer.* »P.14 N.S.

La narratrice explique que le voile est devenu, au regard de la société (spécifiquement la société rurale), une tentative de protection. Cette écriture du voile-protection rappelle les textes d'Assia Djebar et d'Ahlam Moustaghanimi, où les personnages se déguisent sous le voile, pour se protéger des voyeurs ou pour se rendre secrètement à une escapade amoureuse. Mais l'enjeu n'est pas le même, la narratrice de *Nos silences* racontant la protection dans le sens littéral de « survie » et non de la liberté ; couvrir le corps afin de ne pas attirer l'attention du terroriste en espérant éviter une exécution ou un éventuel enlèvement.

« Elle portait le hijab, comme la plupart de ses camarades, surtout celles qui venaient des douars ; c'était la condition des pères et des frères pour qu'elles poursuivent leur scolarité. Le hijab était censé les protéger de tous les dangers. C'est ce qu'on croyait. » P.20 N.S.

A travers cette citation nous comprenons que le voile n'a, encore une fois, pas réussi à protéger le personnage féminin qui sera enlevé et réduit à l'esclavage sexuel. Le pouvoir protecteur est décrit comme « un leurre », la narratrice concluant par « C'est ce qu'on croyait. ». Ce texte est une remise en question de cette idéologie du voile-protecteur qui allait être un nouvel alibi à l'obligation du voilement. Le dévoilement est un risque d'exécution sommaire.

1.10. Conclusion

Nous retenons que, dans le texte algérien, écrire et réfléchir le voile revient à penser la question du libre-arbitre, celle de la pureté du corps et de sa souillure. Cette

écritureinterroge l'origine du besoin social de « cacher » le corps féminin dès sa puberté. Des représentations duvoile qui se métamorphosent³⁵⁹à travers les époques et au fil des textes et qui nous ramènent toujours vers la problématique de la présence sociale du corps féminin. Ahmed Kharraz³⁶⁰, en parlant de l'obligation du voilement de la femme dans la société arabo-musulmane, va interroger cette problématique en l'abordant dansle sens inverse :le point de départ n'étant pas le corps féminin mais le regard masculin : « *cela interroge également le regard des hommes sur le corps féminin, entre ce qu'ils peuvent voir et ce qu'ils imaginent.* »³⁶¹. Nous trouvons la réponse à cette interrogation chez Diderot, qui explique que la nudité ne laisse pas place à l'imaginaireérotique³⁶².Le philosophe affirme que la nudité n'est que vérité, que plus le corps est vêtu et « triche », plus il intrigue et provoque. Diderot oppose la vertu de la nudité au vice et à la corruption du vêtement-voilement «...*l'exaltation de la nudité qui n'est jamais impudique, sauf si on affuble le nu d'un voile [...] qui pêche contre l'harmonie et trahit la corruption des mœurs...* »³⁶³. Dans*Les Bijoux indiscrets*, Diderot ; accablait déjà la société occidentale du XVIII^{ème}siècle et son hypocrisie quant à sa relation avec le corps féminin : « ... *une société vouée à l'apparence et à la corruption, au voile, dans laquelle le disciple de Diogène ou de Socrate ne s'est pas reconnu* »³⁶⁴.

Malek Chebel dans son analyse de la thématique du voile dans le monde arabo-musulman (spécifiquement maghrébin) rejoint les conclusions de Diderot. Il explique que :

« Le voile fonctionnait comme s'il était lui-même un élément sexuel à part entière. Les études sur le nu et le vêtement le montrent amplement : le vêtement, loin de remplir sa fonction sociale de « pudeur » exacerbe les rapports entre ce qu'il masque, le corps, et le

³⁵⁹ Nous avons dû omettre beaucoup de textes à des fins méthodologiques nous citons à titre d'exemple *La répudiation* de Rachid Boudjedra « Un voile blanc (simple suggestion !) troue de temps en temps la masse amorphe. Des yeux noircis par le khôl, un léger strabisme ! Les hommes adorent ça et louchent dans les limites de la religion. Louange au déhanchement » P. 74 L.I.

³⁶⁰ Dans *Le corps dans le récit intime arabe*, op.cit.

³⁶¹ Ahmed Kharraz, *Le corps dans le récit intime arabe*, op.cit. P.27

³⁶² Dans une étude de France Marchal sur l'analyse de la nudité de Diderot (Philippe Baron, Dennis Wood, *Wendu Perkins Femmes et Littérature*, op.cit.)

³⁶³ Idem., p.86.

³⁶⁴ Ibid., p83.

voyeur. Le « pudique », ou ce qui se donne comme tel dans le vêtement, crée donc son « public » et le vêtement se nourrit de son propre dépassement : l'érotisme. »³⁶⁵

Chebel, en s'appuyant sur les travaux de Wladimir Granoff et de Jacques Derrida, fait un rapprochement entre le voile et le mythe de la virginité. Derrida disait que « *L'hymen est donc une sorte de tissu. Il faudrait entretenir les fils de toutes les gazes, voiles, toiles, étoffes, moires* »³⁶⁶. Le voile, d'après ce philosophe natif d'Alger, est une symbolique de l'hymen virginal, rappelant le fantasme de l'inaccessibilité et de l'exclusivité de la femme soustraite à toutes formes d'exposition ou de contact (*el mahjduba*). Il s'appuie dans son analyse sur le fait que le vêtement et la sexualité interagissent en permanence dans le cadre du symbolisme social³⁶⁷. D'ailleurs, Assia Djebar, dans *Les Alouettes naïves*, met en relation le voile (drap) et la sexualité, et dans un acte de dévoilement expose la relation amoureuse :

« Sous le drap le couple s'enlace, corps multiplié aux gestes lents, aux seuls yeux qui parlent. Qui de l'homme, au front muet, au dos baissé, et qui reçoit les rayons chauds du printemps précoce contre ses reins, ou de la femme frileuse encore dont la face, malgré les premières violences du plaisir, sourit doucement, qui des deux corps unis et retrouvés, écarte le drap d'un seul geste pour que l'acte d'amour s'accomplisse sous le soleil, cœur d'une fleur tropicale qui éclot et se fend d'un unique mouvement »³⁶⁸

Pour certifier cette analyse du voile symbole de l'hymen virginal, Malek Chebel rappelle³⁶⁹ une pratique algéro-tunisienne de la partie méridionale (Les Nefzaoua), qui a lieu lors de la cérémonie du mariage où la mariée, au lendemain de sa nuit de noces, abandonne le long voile blanc pour un long fichu rouge qui marquera le passage du statut d'une jeune fille à celle d'une femme mariée³⁷⁰. Il explique, par ailleurs, que dans d'autres régions le voile change catégoriquement de couleur «... *de blanc chez la jeune fille célibataire (haïk), il change complètement de couleur et cela dès la nuit de noces, pour devenir noir (m'leya, 'abâya) ce qui est le signe apparent de la femme*

³⁶⁵ Malek Chebel, *L'esprit de Sérail...*, *op.cit.* p.148

³⁶⁶ in *La pensée et le féminin*, Paris, éd. De Minuit, 1976, P. 241-242.

³⁶⁷ Malek Chebel, *L'esprit de Sérail, ...*, *op.cit.*, p.141.

³⁶⁸ Assia Djebar, *Les Alouettes naïves*, Julliard, Paris, Paris, 1967, p.188

³⁶⁹ En s'appuyant sur les travaux de Gilbert Borris

³⁷⁰ Malek Chebel, *L'esprit de Sérail...*, *op.cit.*P.151

*mariée, tout au moins dans la région du Maghreb... »*³⁷¹.

Le voile est le support sur lequel le texte algérien reflète les différentes pressions sociales et politiques que subit le corps féminin. Nous lisons le haïk de la tradition que les combattantes ont quitté comme forme de résistance au colon³⁷², ou le voile que les femmes des années 90 ont refusé, et bien d'autres formes de voilement et de dévoilement dans la littérature algérienne que nous lisons comme une résistance « féministe »³⁷³.

³⁷¹ Idem., P.151, 152.

³⁷² Vingt ans après l'indépendance lors d'une commémoration une des anciennes maquisarde s'est exprimé pour dénoncer ce qu'elle appellera la trahison « Le voile nous l'avons enlevé au maquis et pas aujourd'hui, nous ne pensions pas alors que nos pères allaient nous trahir en continuant à vendre leurs filles, que nos frères allaient continuer à nous mépriser en enfermant leurs sœurs et en leur refusant d'aller à l'école. » C. Benabdessadok, « Synthèse des écrits sur la femme et la lutte armée », in Revue *combattantes*, P.51. Cité dans : Noria Allami, *Voilées, Dévoilées...*, op.cit., p.144.

³⁷³ Nous avons précisé, dans l'introduction de cette partie, ce que nous entendons par « enjeu féministe »/

2. Le voilement de la voix féminine

Nous avons précisé dans le chapitre précédent que le concept du « voilement » pouvait épouser bien des formes. L'une d'entre elle est le voilement de « la voix féminine » qui se traduit par des silences « effectifs » et « symboliques » que nous retrouvons dans plusieurs textes, présents sous différentes représentations. Réfléchir l'inscription, la représentation, la présence et l'expression de la voix féminine interdite dans le roman algérien est complexe. Comment analyse-t-on une absence ? Ou comment faire parler la voix interdite ?

Le silence féminin est une thématique récurrente dans le roman algérien. Il raconte les racines sociologiques, historiques et anthropologiques de l'absence sociale de la parole féminine. Cette présence varie, d'un roman qui fait une simple allusion au souvenir de la mère-muette³⁷⁴, à des textes qui donnent leur titre à cette thématique (*Ces voix qui m'assiègent* d'Assia Djébar et *Nos Silences* de Wahiba Khiari). Dans ce chapitre, nous allons analyser les stratégies d'écriture qui mettent en scène les silences forcés, inculqués ou choisis.

La stratégie du roman algérien, dans ses différentes approches, consiste à raconter les silences, puisque la voix-parole-idée-plainte féminine est tue. Le texte algérien s'est alors efforcé de donner la parole aux silences féminins. De ce fait, tout ce qui sera prononcé est un silence et nous sommes dans l'incapacité d'analyser tous les silences dans cette partie, à savoir le silence face aux violences, au viol conjugal, aux injustices, à la soumission qui est une forme de silence, aux violences etc. Ces thématiques nous les aborderons une à une dans la suite. Dans cette analyse nous mettons l'accent sur le concept du « voilement » de la voix féminine sans détailler ce qu'elle tait.

Dans le cas de la littérature féminine, parler de la voix de « la femme » revient à parler du texte comme voix de l'imaginaire de l'auteure-femme. Assia Djébar, par exemple, a d'emblée placé sa fiction comme un «*je-nous* » autobiographique³⁷⁵. Elle prête sa plume à la voix féminine. Souffrant de l'avoir si longtemps entendue

³⁷⁴ Thématique qu'on trouve le plus souvent dans le roman masculin.

³⁷⁵ Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité de l'écriture algérienne*, L'Harmattan, 2006, Paris, P.88.

muette, elle va consacrer son œuvre à la faire parler, afin de venger ses silences et de raconter leurs cris étouffés : «...je ne crie pas, je suis le cri tendu dans un vol vibrant et aveugle...»³⁷⁶.

2.1. La voix du texte djebarien : l'éternel résistance.

Le concept de « la voix » chez Assia Djebar est polysémique : la voix rappelle la parole, la parole rappelle la langue, la langue rappelle le dialecte et l'identité. Cette thématique chez Assia Djebar renvoie à différentes représentations : elle est affirmation de soi, de l'opinion, de l'Histoire, de la tradition, de la culture.

2.1.1. Un regard synthétique :

Bernard Urbani dans une étude sur « la voix » et sa dimension identitaire et culturelle étudie le texte djebarien. Il explique, en s'appuyant sur l'analyse de *L'Amour, la fantasia*, que l'écriture de la voix, sous sa plume, retrace l'Histoire « des voix féminines arabes et berbères accueillies par la narratrice dans sa langue française, s'emparent du récit »³⁷⁷. Il ajoute que le texte donne la parole, dans une autobiographie plurielle à des voix féminines anonymes, des «conteuses oubliées de l'Histoire -femmes sans corps et sans voix individuelles mais héritières du passé- »³⁷⁸ afin d'«actualiser cette mise au jour de l'Histoire occultée. »³⁷⁹.

L'Amour, la fantasia consacre sa troisième partie, qui constitue plus d'un tiers du texte, aux différentes voix occultées. Dans un chapitre, appelé «voix ensevelies », se confondent la voix, la langue et l'Histoire à travers une problématique féministe et identitaire ; un enchevêtrement thématique que l'on retrouvera, notamment, dans *La disparition de la langue française* et dans *Vaste est la prison* :

« Longtemps, j'ai cru qu'écrire, c'était mourir lentement. Déplier à tatons un linceul de sable ou de soie sur ce que l'on a connu piaffant, palpitant. L'éclat de rire – gelé. Le début de sanglot – pétrifié [...]. Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était s'enfuir, ou tout au

³⁷⁶ Assia Djebar, *Vaste est la prison*, Albin Michel, Paris, 1995, P.339.

³⁷⁷ Bernard Urbani, « Assia Djebar : une voix qui assiège entre Orient et Occident », in : *Femme en Francophonie Vol.1 : Ecriture et littérature*, L'harmattan, 2012, P.49.

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Ibid.

moins se précipiter sous un ciel immense, dans la poussière du chemin, au pied de la dune friable... Longtemps »³⁸⁰

« Pourquoi évoquer nos enlacements, alors que je ne peux pas t'écrire en mots de ma tribu [...]. Te souviens-tu qu'il m'arrivait de m'attrister que tu ne puisses [...] me parler en ma première langue ! Comme si mon enfance, au cœur même de nos étreintes, ressuscitait et que mon dialecte, resurgi malgré moi aspirait à t'avalier »³⁸¹

D'après Bernard Urbani, dans *Ces voix qui m'assiègent*, Assia Djébar rappelle ces voix multiples qui constituent l'identité langagière du pays ; elle écrit « l'existence de quatre langues : le berbère, « rebelle et fauve », l'arabe « langue du Livre et des prières, du prophète », le dialecte, nerveux et fragile, le français, « langue des maîtres d'hier, ceux-ci ayant fini par / partir, mais nous laissant leur ombre, leur remords, un peu certes de / leur mémoire à l'envers... » »³⁸². Ce théoricien explique que la réflexion sur l'identité individuelle passe, chez cette auteure, par l'identité collective. Une reconstitution identitaire obéissant la réécriture de la voix historique et des voix féminines de son pays, en utilisant, une langue apparemment douloureuse « le français »³⁸³ et des voix « souterraines et intimes (arabes ou berbères) »³⁸⁴.

La voix-parole, dans le texte djébarien, a été une continuelle résistance : celle de la guerre de libération avec *Les alouettes naïves*, celle de l'après guerre avec *Les enfants du nouveau monde* jusqu'au années 1990. Durant ces années l'Algérie va connaître une guerre menée, entre-autre, contre la parole intellectuelle et artistique, spécifiquement francophone. Parler et écrire est devenu alors une résistance³⁸⁵. Assia Djébar, dans *Le blanc de l'Algérie* va écrire les confrères morts d'avoir écrit ou d'avoir enseigné. Elle écrit les femmes ensevelies et l'Algérie meurtrie³⁸⁶ :

³⁸⁰ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, Albin Michel, 2003, Paris. p. 11, 12.

³⁸¹ Idem., *La disparition de la langue française*, Albin Michel, 1^{ère} éd. 2003, Paris, 2007, p.21.

³⁸² Bernard Urbani, « *Assia Djébar : une voix qui assiège...* », op.cit., p.47.

³⁸³ « Elle se déclare écrivain en langue française mais de voix non francophone, traçant son texte dans l'alphabet de l'autre mais dans l'oreille, les sons de l'arabe, de l'arabe dialectal, de l'arabe andalou, du berbère. Avec, aussi, qui hante les mouvements du corps, une écriture au féminin, porteuse des accents « ensauvagés » et « insoumis », non moins capable de porter la langue française comme un voile du corps et de la voix » Mireille Calle-Gruber, « *L'amour dans-la-langue-adverse ou d'une 'francophonie d'écriture'* », in *Assia Djébar*, p.26

³⁸⁴ Bernard Urbani, « *Assia Djébar : une voix qui assiège...* », op.cit. p.49.

³⁸⁵ Le silence dans cette période est imposé aux deux sexes.

³⁸⁶ Ibid., P.64.

« [...] écrire au début, écrire le début [...] écrire le départ amorcé, le seuil entrouvert, la route éclairée soudain jusqu'au ciel, le voyage étiré à l'infini [...]. Ecrire en Algérie, serait-ce cette mort inachevée qui devient carrefour houleux : franges du désert qui remonte, caravane égarée dans un présent mouvant qui aveugle ? serait-ce legs qu'Isabelle Eberhardt aurait, en un éclair, pressenti dans les dernières secondes de sa fragile vie, juste avant que l'eau qui mugissait ne la cerne ? Isabelle, mystique et marginale, musulmane et femme libre, parlant le russe et l'arabe, mais écrivant en français. »³⁸⁷

Le texte djebarien opère, d'après les travaux de Trudy Agar-Mendousse³⁸⁸, une tentative de résurrection de la voix de l'Algérienne. « *Djebar se présente dans L'amour, la fantasia comme « spéléologue » qui déterre l'histoire occultée des indigènes* »³⁸⁹, une voix féminine pour raconter la femme et l'Histoire. L'essayiste revient sur la lecture de la femme-fantôme que nous avons étudiée plus haut, elle explique que le voilement de la voix est une des stratégies que la loi sociale utilise pour ensevelir la femme et son corps en la réduisant au statut de fantôme, que l'auteure essaye de déterrer en leur offrant la voix de la résurrection.

« Les fantômes sont féminisés dans *Vaste est la prison*, où Djebar les imagine derrière elle, dans « une procession blanche des aïeules-fantômes » [...] Les fantômes qui surgissent du passé et du présent hantent l'auteure pour l'obliger à donner voix à leurs souffrances dans son écriture : « Les morts qu'on croit absents se muent en témoins qui, à travers nous, désirent écrire ! »³⁹⁰ Djebar endure une hantise nocturne : elle fait un rêve dans lequel elle tente d'enlever au couteau une glu suspendue dans sa gorge. L'opération sanguinolente fait sortir « la souffrance des autres, des ensevelies avant moi »³⁹¹. Réitérant le cri déjà rendu symbolique dans *L'amour, la fantasia* de toutes les souffrances féminines, Djebar dit dans *Vaste est la prison* qu'en écrivant elle ne libère pas simplement le cri des souffrances de ces fantômes, mais qu'elle devient cri [...] Le sang qui coule dans le rêve de l'auteure est le « sang de l'écriture », l'écriture de la violence.»³⁹²

³⁸⁷ Assia Djebar, *Le blanc de l'Algérie*, Albin Michel, 2002, Paris, P.234, 235.

³⁸⁸ Dans son texte : *Violence et créativité de l'écriture algérienne*, L'Harmattan, 2006, Paris.

³⁸⁹ Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité...*, op.cit., P.88.

³⁹⁰ Assia Djebar, *Vaste est la prison*, Albin Michel, Paris, 1995, p.339.

³⁹¹ Ibid.

³⁹² Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité...*, op.cit. p.89.

Cette souffrance du dévoilement de la parole que ressent le personnage ci-dessous, nous renvoie à l'angoisse et à l'anxiété ressenties par Hajila lors de son dévoilement.

2.1.2. *Ombre sultane* : lavoix des sœurs et des rivales:

Ombre sultane est le récit-voix d'un personnage muet. Isma se raconte et raconte Hajila, la silencieuse. Elle est la voix de la sœur-rivale-allié-Isma-l'auteure qui raconte la libération silencieuse.

La thématique de la voix-anonyme et celle de la plainte furtive de l'insoumission instinctive est une constante dans le texte Djebarien. Son œuvre ayant été dédiée à la voix ensevelie de la femme algérienne, la stratégie de « la voix anonyme » est abondamment usitée. Nous avons d'ailleurs relevé dans *Ombre sultane* plusieurs voix qui n'ont que la féminité comme identité. Isma, en plus de raconter Hajila, offre la parole, à travers des souvenirs d'enfance, à des voix anonymes plaintives. Elle se souvient, entre autre, de cette voix « insoumise » qui se hisse entre les « chuts » féminins. La narratrice se rappelle de cette femme sans visage qui a osé déconcer³⁹³ la souffrance, l'injustice, la soumission et l'humiliation.

« ...l'enfant [...] entend par inadvertance une plainte incongrue. L'impératrice n'a même pas de visage, tant de mains s'affairent, tant de bras s'entremêlent au-dessus des vapeurs ; une ou deux voisines s'interposent devant la parleuse, mais la voix s'élève anonyme :

–Jusqu'à quand, ô maudite, cette vie de labeur ? chaque matin, chaque midi et chaque soir, mes bras s'activent au-dessus du couscoussier ! La nuit, nul répit pour nous les malheureuses ! Il faut que nous les subissions encore, eux, nos maîtres et dans quelle posture -la voix sursaute, l'accent se déchire en rire amer-, jambes dénudées face au ciel !

[...] Mots hachurés, en vain retenus par les « chut » des compagnes effarouchées.

[...]Laquelle, je ne le sus jamais. Son accent métallique me reste dans l'oreille.

[...] Je n'avais rien compris, l'image s'étant déployée dans un vide noirci, mais cette crainte unanime provoqua en moi l'alarme.» p.149.150 O.S.

³⁹³ Nous utilisons le mot « reconnaissance » parce qu'en psychologie prononcer les mots à voix haute est important pour la reconnaissance de l'idée, de la douleur ou du sentiment. La reconnaissance passe forcément par la voix.

Cette plainte anonyme et par là universelle³⁹⁴, marque la naissance de la « révolte » féministe chez Isma. La narratrice-enfant, à travers ce discours plaintif, prend conscience de sa condition et des lois machistes qui dominent la femme dans la société algérienne : la loi du silence (puisque le discours scandalise l'assemblée qui la somme de se taire), celle du corps violenté par la soumission au travail et au mari, et celle de la résiliation face aux désirs de l'homme. La scène est un microcosme résumant les sociétés féminines secrètes ; l'une racontant la douleur de celles qui taisent et font taire, craignent le scandale ou sont paralysées par la peur et l'asservissement.

Ombre Sultane raconte aussi, la voix de « la fille » qui s'insurge contre la soumission de la mère. Dans le chapitre intitulé « l'adolescente en colère », Isma se rappelle de « Houria », l'adolescente qui réprouva publiquement la faiblesse et la soumission de sa mère que l'on appelle, à demi voix, « la pondeuse »³⁹⁵. Houria, ayant surpris le rituel nocturne de la mère répondant systématiquement à l'appel dégradant du « désir » du mari « ...le père se saisissait de sa babouche en cuir marocain posée sur le tapis à portée de sa main et il heurtait le sol de trois petits coups rapides, insistants. » P.191 O.S. Elle accuse :

« –Non, c'est de ta faute, Mma ! De ta seule faute ! Si au moins, chaque nuit, quand l'homme t'appelle en tapant de sa babouche le sol, tu n'accourais pas vers lui, si tu ne te levais pas !

Houria éclata en pleurs [...] la mère pleurait sans bruit, comme une victime douce. Les diseuses, visage figé, se regardèrent, désappointées. L'une, tout bas, s'offusqua :

–Elle a appelé son père « l'homme, ô Dieu nous préserve. » P.193 O.S.

Houria signifie « la liberté » : c'est dans ce sens que nous devons lire cette voix juvénile ; celle de l'insoumission et du « droit au corps ». Houria va responsabiliser sa mère, en lui rappelant « le libre-arbitre ». Isma se rappelle « *J'entends, oui vingt ans après, j'entends la voix de Houria, la jeune fille qui accuse sa mère soumise. Et le tranchant de ce vibrato juvénile perce soudain ma mémoire.* » P.190 O.S. Houria cesse

³⁹⁴ Elle est universelle parce que son caractère anonyme lui confère la non-affiliation n'appartenant à personne et appartenant à tout le monde.

³⁹⁵ Enchaînant les grossesses et ce malgré sa situation financière difficile.

d'être la fille du couple pour devenir le regard externe qui les observe. Ne comprenons pas cette revendication comme un dédain envers l'acte charnel, mais comme une réprobation envers la soumission, une revendication du « non » et une voix qui protège le corps de l'humiliation.

2.1.3. La mère ou la voix de la tradition

L'œuvre d'Assia Djébar, s'attarde longuement sur les chuchotements maternels, symbolisant tantôt la parole gardienne de l'Histoire, tantôt la parole « gardienne du harem ».

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, l'auteure³⁹⁶ explique que la voix de la mère, à condition qu'elle soit asexuée, raconte l'Histoire, mémoire authentique de la tradition et du passé dangereusement menacé par la violence du présent :

« Echos des batailles perdues du siècle passé, détails de couleur dignes justement d'un Delacroix chez les récitantes analphabètes : les voix chuchotées de ces femmes oubliées ont développé des fresques irremplaçables et ont tressé ainsi notre sens de l'histoire »³⁹⁷

Toutefois, l'auteure précise que, pour que la mère accède au rang de gardienne de la tradition, il fallait remplir deux conditions : d'abord, renoncer à « la féminité de son corps » pour devenir une voix neutre : « *Comme si la mère reculant en deçà de la procréation, nous masquait son corps, afin de revenir comme voix d'aïeule indéfinie, chœur intemporel où se redit l'Histoire.* »³⁹⁸. Puis l'exclusion du corps féminin de l'Histoire « *Mais une Histoire dont s'expulse l'image archétypale du corps féminin* »³⁹⁹. Ce texte nous explique que pour acquérir une voix il faut se défaire de la féminité du corps et celle du discours ; il faut trahir « la sœur », « la fille », et « le féminin algérien » pour espérer exister.

L'écriture djébarienne met en garde contre cet héritage du passé que détient la mère. La société trouve, certes, en lui la sérénité de l'identité culturelle mais il est

³⁹⁶ Il s'agit de l'auteur et non du personnage puisque le passage est tiré de la postface du texte.

³⁹⁷ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op.cit., P.257.

³⁹⁸ Ibid.

³⁹⁹ Ibid.

surtout, « le traité de la tradition » qui régit le corps et la voix féminine. La voix de la mère représente, dans les textes de Djébar, le canal qui transmet les règles des aïeules aux femmes du futur : dans *Ombre sultana* la mère est décrite comme la gardienne du harem de l'homme ⁴⁰⁰ «...les mères gardiennes [aux] angoisses insidieuses » p.206 O.S.

Isma explique que cette voix de la mère, gardienne de la tradition de l'ensevelissement, est la première forme de voilement que subit la fille. Elle va enseigner l'obéissance et la soumission de la voix, du corps et de l'esprit « due » à l'homme-« maître ». Isma explique, d'ailleurs, que si elle a échappé à cet ensevelissement c'est grâce à l'absence de la voix maternelle «...je n'ai pas connu de mère qui puisse me transmettre sa peur ! » P.209 O.S. Cette affirmation sonne comme la condition de la liberté : « l'absence de la voix de la mère » représente la libération. Assia Djébar réitère cette idée dans *L'Amour, la fantasia*, où elle explique que la privation des « chuchotements » des mères et grands-mères l'a libérée des chaînes du cycle de la soumission «...le défi juvénile m'a libérée du cercle que des chuchotements d'aïeules invisibles ont tracé autour de moi et en moi...» ⁴⁰¹.

2.1.4. Du mutisme à la violence :

Au delà de la fiction, Assia Djébar, dans *Femmes d'Alger, dans leur appartement*, emboîte le texte, dans une Postface critique, et s'indigne. Elle raconte l'origine du silence féminin, s'insurgeant face à la voix nubile muette que l'on voile en même temps que le corps-enfant. Elle explique que cette voix ne se dévoilera que pour dire le « oui de la soumission ».

« Dès l'enfance on apprend à la fillette « le culte du silence qui est une des plus grandes puissances de la société arabe ⁴⁰² ». Ce qu'un général français, « ami des Arabes », appelle « puissance », nous le ressentons comme une mutilation.

Même le oui qui doit suivre la « fatiha » du mariage et que le père doit demander à sa fille – le Coran lui en faisant obligation – est presque partout (dans l'aire musulmane) ingénieusement étouffé. Le fait que la jeune fille ne puisse être vue à découvert afin de

⁴⁰⁰ Nous reviendrons sur ce point ultérieurement.

⁴⁰¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit., p.13.

⁴⁰² CF, *La femme arabe du général Daumas*, écrit peu avant la mort de l'auteur en 1871, publié en 1912

proférer son acquiescement (ou son non-acquiescement) l'oblige à passer par le truchement d'un représentant mâle qui parle à « sa place ». Terrible substitution d'une parole à une autre, et qui, de plus, ouvre la voie à la pratique illégale du mariage forcé. Parole déflorée, violentée avant que n'intervienne l'autre défloration, l'autre violence. »⁴⁰³

Ce texte n'est pas une fiction mais une réflexion de l'auteure sur l'origine et les conséquences du voilement de la voix féminine. Elle explique que le voilement de la voix-parole « précoce » induit l'altération du « libre-arbitre » de la jeune-fille. La voix étant l'expression de soi, du choix, de l'identité, du refus et de la concrétisation de soi, l'ôtera la fillette avant qu'elle ne devienne femme revient à la conditionner dans pour asservissement éternel. Créant un être-incomplet qui substituera à son avis celui du « représentant » ou du « Ouali », qu'il soit le père, le frère, le cousin, l'oncle, le mari, le voisin ou la société qui parleront pour elle.

Ce passage met en corrélation le mutisme de la voix avec l'instauration de la passivité féminine face à « la violence » future : la violence puise sa force dans la non-dénonciation. Dans ce passage l'auteure explique que ce « oui » étouffé du mariage qui revêt des traits d'un « mariage forcé », jette les bases d'une soumission qui commence par la passivité envers les autres formes de « violence ». Assia Djébar fait allusion dans ce contexte au viol conjugal, notamment la nuit de nocce⁴⁰⁴.

Ce passage pense le mutisme de la femme algérienne face aux violences et conclut que son origine réside dans cette première violence muette : celle du « voilement » de la voix de la fillette. « *Si la jouvencelle écrit ? Sa voix, en dépit du silence, circule.* »⁴⁰⁵.

2.1.5. La sanction de « la voix dévoilée »

L'insertion de la thématique du « voilement de la voix » dans l'écriture djébarienne, épouse plusieurs formes. Nous avons lu, dans *Ombre sultane*, « la voix » muette », « la voix anonyme », « la voix féministe ». Nous lisons aussi une écriture de

⁴⁰³ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op.cit., p.254.

⁴⁰⁴ Nous allons étudier ce point plus bas.

⁴⁰⁵ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit., P.11,12.

« la sanction » qu'opèrent la société et la famille contre la femme qui désobéit à « la loi du silence féminin ». Dans le chapitre de « *L'exclue* » P.159.OS, le texte dit comment la transgression du « silence imposé » suffit à exclure une femme de sa ville et à la condamner au déracinement total.

« *L'exclue* »⁴⁰⁶ est une jeune femme que son frère a mariée à un homme qui la dépasse en âge. La maladie de ce dernier le rendant invalide, « l'exclue » va être forcée de revenir à la maison du père pour y vivre avec un mari vieux et malade. Un après-midi, ayant aperçu un ancien ami de la famille et voisin rentrant de la plage (probablement nostalgique d'une amourette d'enfance), elle va l'appeler par son nom et son prénom de derrière la fenêtre :

« Un matin, elle s'oublie - dort-elle, rêve-t-elle - ; elle cède, elle hèle tout bas.

Son nom à lui. Son prénom à lui. Son plaintif, si doux. Il entend. Ne s'arrête pas. Se dit que la vieille, de l'autre côté, entend. L'œil observe.

La jeune femme reprend l'appel. Plus bas. Plus angoissée. Plus émouvant qu'un pleur inextinguible. »P.167 O.S.

Le personnage appelé « La vieille » ou « Lla Hadja », dont il est question dans cette citation, est le prototype de « la femme gardienne de l'ordre établi », s'étant donné comme mission d'avertir la société des dépassements perpétrés. Ayant entendu l'appel, elle va, dès le lendemain, répandre l'information dans toute la ville :

« -Depuis qu'elle l'a appelé, moi, je veillais, je savais ! Avec ces filles qu'on a envoyé si petites à l'école française, il faut s'attendre à tout ! Le diable sévit, le mal frappe. Je savais, je prévoyais, j'attendais. Je l'affirme : elle a réussi à glisser une lettre à son amoureux ! L'ensorceleuse, la stérile ! Pauvre, pauvre époux que le sort cloue au lit et dont la femme n'a même pas pitié ! » P.168 O.S.

Ce monologue de la vieille rend compte d'une double transgression : celle de la voix, à travers l'appel, et celle de la parole à travers le texte (la lettre). « La vieille » s'insurge, accusant l'école d'inculquer à « la fille » « le droit de l'expression », qui menace l'équilibre social. Dans cet événement, la voix représente l'intention du crime, la narratrice affirme « *Voici donc l'expulsée pour intention d'amour !* »P.164 O.S. La

⁴⁰⁶ *L'exclue* est un personnage féminin anonyme.

mère, le père ou l'ordre social, en ensevelissant la voix de la fille, suppriment son « expression-réflexion » responsable des intentions de « transgression/rébellion » et des probables actions déshonorantes.

« La voix » seule va suffire à provoquer le « déshonneur » du frère : « *le frère à la place de l'époux, se veut déshonoré* ». P.168 O.S. Prétextant « l'humiliation publique », il⁴⁰⁷ va exclure sa sœur de la maison familiale et de la ville. Cette scène matérialise le pouvoir de l'homme sur le corps féminin.

La femme « *semble détenir ou être la garante de l'honneur de la nation, de la société ou tout simplement de la famille.* »⁴⁰⁸. Dès lors son « *immobilisation ou son voilement devient une nécessité. Car dès qu'elle bouge, elle menace les valeurs ancestrales qui constituent le groupe.* »⁴⁰⁹. Cela suffit à légitimer la violence-châtiment. En cas de transgression elle est passible de violence physique, d'exil (d'où le titre du chapitre « L'expulsée ») et même d'assassinat (qu'on appellera crime d'honneur) « *le frère justicier (...) protecteur* » p169.

Synthèse :

Les analyses précédentes témoignent de l'importance capitale de la thématiques de la « voix féminine » dans le texte djebarien. Elle est stratégie discursive à travers laquelle l'œuvre représente et réfléchit « le féminin ». « L'écriture de la voix » est d'autant plus importante qu'Assia djebar est la première auteure arabe francophone à assumer le « je narratif féminin ». *La soif*, roman publié en 1957 est le « *premier roman de femme arabe écrit à la première personne et en pleine guerre d'indépendance* »⁴¹⁰. Cette libération de la voix-plume féminine est la première forme de résistance qui va ouvrir « la voie » à une littérature écrite par des femmes.

2.2. Nos Silences, le témoignage silencieux du corps meurtri.

⁴⁰⁷ Le frère est le gardien de l'honneur en l'absence du père : Gisèle Halimi, dans *La cause des femmes*, raconte cette place « honorifique » : « ...mon frère, gardien de l'honneur de la famille, suivant l'une des règles sacrosaintes de notre milieu. Inutile d'ajouter que le déshonneur ne pouvait venir que par la femme » Gisèle Halimi, *La cause des femmes*, Grasset et Fasquelles, 1973, P.13.

⁴⁰⁸ Makhtar Diouf, *Lire le(s) féminisme(s), Origines-discours-critiques*, op.cit., P.15.

⁴⁰⁹ Ibid.

⁴¹⁰ Bernard Urbani, « *Assia Djebar : une voix qui assiège...*, op.cit., p.42.

La voix muette trouve son écho dans les textes d'auteures maghrébines. Elles écrivent le silence, de la sœur, de la mère et de l'inconnue, violée, agressée et tuée. L'une se racontant et racontant les autres, c'est une mise à nu qui, dans certains écrits, est par trois fois interdite : une écriture de la femme, du viol et du terrorisme.

Dans *Nos silences*, Wahiba Khiari a écrit un texte qui s'assume, d'emblée, dans le rôle de la voix silencieuse. Le texte, dès le titre, raconte le silence, donnant la parole aux angoisses tues, aux douleurs inavouées des femmes qui ont vécu la guerre civile des années quatre-vingt dix. Comment l'écriture de Khiari expose-t-elle le corps pour mieux montrer les douleurs, non dans le cri ou les hurlements que proposait la littérature d'urgence, mais dans l'intimité du silence, le profond soliloque enclos dans le corps doublement meurtri de la femme, dépossédée de son identité et de son corps par l'exil, captive ?

Le texte offre une double parole à travers une double voix racontée par deux personnages, dans deux récits. La voix du personnage violé a été privée du droit de se plaindre, n'ayant pas pu raconter son histoire, en raison de la loi du silence face au tabou du corps et du viol, et de l'amnésie que va imposer l'état. Puis la voix de la femme exilée, représentant l'angoisse de toutes les femmes algériennes qui ont vécu cette « guerre ». Le texte dévoile l'angoisse du « viol » redouté de façon obsessionnelle.

« Des années qu'elle m'habite comme une deuxième possibilité de moi-même. Toutes les nuits, je la retrouve, dans le noir derrière mes paupières. Elle, le point blanc qui annule la cécité de mes nuits. Elle, le « je » dissimulé derrière mes peurs. Je lui échange les siennes contre un peu de vie. Mon écriture contre son drame, mes jours contre ses nuits. Je lui cède les mots pour libérer sa vie. Je lui donne la parole pour rompre mes silences. » P.28
N.S.

Nos Silences écrit le langage du corps épuisé par les « silences forcés ». Il met en corrélation la psyché et le corps physique, matérialisant l'angoisse du « silence ». Dans le récit enchâssé, la narratrice, qui est en perpétuelle « introspection » de son corps, écrit : « *Mon corps se manifeste. Il prend la parole. Il a ses propres mots, ses maux de tous les jours, les plus fréquents : les maux de tête, de cœur, de ventre, de dos. Quand*

il les a tous dits, il en sort de nouveaux, il fait des néologismes. » P.36 N.S. Le corps, se sentant prisonnier du silence et du psyché, va raconter sa souffrance, en utilisant son propre langage ; « les maux » à la place des « mots ». Cette parabole du « maux-mots » concrétise la douleur du silence que raconte le texte-mot.

La narratrice « principale » explique que ce récit est un hurlement des silences longtemps enfouis. Une extériorisation de la douleur du traumatisme de la « guerre civile » tue : « *Désespérée, impuissante, épuisée, j'avais à peine assez de lucidité pour espérer écrire mon désarroi. Je criais, je gémissais, mes mots éclataient ; comme des cailloux tranchants...* » 16 N.S.

-Étude comparative, *Ombre sultane* et *Nos silences* :

Dans une autre mesure, *Nos silences*, raconte la voix-mot menaçante. Une cinquantaine d'années après la parution d'*Ombre sultane*⁴¹¹, *Nos silences*, vient déterrer la plainte toujours d'actualité. *Nos Silences* raconte la douleur de la narratrice du récit « enchâssant », privée de scolarisation, sous prétexte de protection. Le texte analyse cette décision comme une protection du « statut » dominant du frère. Ce dernier, n'ayant pas réussi ses études, il était inconcevable qu'elle soit plus instruite que l'homme-frère. Prétextant la situation instable du pays dans cette période ils vont interrompre sa scolarité et brûler ses livres et cahiers, comme une suppression des mots et un effacement irréversible de ce qu'elle avait appris. Nous lisons cette « insurrection » comme nous l'avons lu dans le texte djébarien : brûler les mots afin de protéger l'ordre établi que menacerait l'instruction, et de préserver le silence, nécessaire à l'asservissement du texte.

« J'écris « dans mon cœur », comme quand on parle « dans son cœur », en dialecte de chez nous ça veut dire parler sans voix, juste pour soi, comme une prière silencieuse, un vœu. Je ferme les yeux et je pense très fort à l'éventualité d'une écriture à haute voix. Nuit et jour, les mots se bousculent dans ma tête. Je les entends résonner en moi, bouillonnants, agités, excités, désordonnés, comme des particules affolées sous l'effet de la chaleur. Je rêve de les apprivoiser, les coucher sur le papier.

Mais écrire m'est défendu, depuis qu'on m'a brûlé livres et cahiers. Ici, soi-disant

⁴¹¹ Ce texte ayant abordé la menace de la scolarisation, comme nous l'avons vu plus haut.

protégée, je crie sans voix à qui veut bien m'entendre. Ici, on a peur des mots, surtout ceux qui nous viennent d'ailleurs, on les chasse, les brûle, puis on les remplace par le silence. »P. 54.55

La comparaison entre ces deux textes nous renseigne sur l'omniprésence de cette même plainte de la littérature féminine, qui, malgré le temps passé, persiste. *Ombre sultane* est paru en 1987 et raconte l'illettrisme des années de colonisation. *Nos silences* est paru en 2010 et décrit les années quatre-vingt dix et deux mille. Malgré cette différence d'une cinquantaine d'années les problèmes de la femme algérienne se perpétuent.

2.3. Le silence protecteur.

Le silence peut, aussi, faire effet de remède, face à la douleur insupportable de la perte d'un enfant. Il nie le drame ; ce qui n'est pas verbalisé n'est pas reconnu. Le personnage du récit enchâssant raconte le mutisme de sa mère qui, après que sa fille ait été enlevée, va sombrer dans une dépression silencieuse « *Le silence la rassure, elle anéantit le drame en le privant de mots. Je fais comme elle, je ne parle pas, mais je sais que la mort est là, plus forte que les mots, plus présente que jamais.* »P.44 N.S. Dans ce silence, la mère vit une certaine sérénité, comparable à la fuite d'une réalité trop brutale.

Il sera, également, la seule réponse de ce personnage-narrateur face aux propositions de « pardon » indécentes qui venaient lui proposer des femmes. Ainsi elles occultaient les viols subis. Ces dernières seront dans l'attente du « récit de l'horreur ». Mais raconter un grand traumatisme revient à le revivre. Elle se réfugiera donc dans le silence :

« Parler m'est douloureux.

Elles me regardent sans trop savoir quoi faire, ces femmes qui veulent aider, viennent écouter, extirper le mal par les mots, elles se sentiraient sûrement mieux si elles arrivaient à me faire parler, cela les soulagerait d'avoir l'impression de m'aider, elles ne savent pas que c'est elles-mêmes qu'elles essaient d'aider. Elles parlent de réconciliation et de pardon. Moi je ne dis rien, je les fixe et continue à crier :

« Les Misérables ! » □ Elles me répondent : □ « Oublie-les, ils ne sont plus là. » □ Elles ne comprennent pas. C'est le livre que je veux, juste ça, lire, partir, me perdre entre des lignes étrangères, m'abriter derrière des mots lointains. M'oublier, je veux juste m'oublier. P.122

Le silence revêt deux aspects, celui du mutisme direct et celle de la langue étrangère. Le premier est une distance avec la voix et le deuxième est une distance avec la langue maternelle. Le personnage explique que son désir est de se réfugier dans une langue étrangère en « *s'abritant derrière des mots lointains* » pour oublier.

Lire et écrire dans la langue de l'autre offre la distance nécessaire qui permet de se raconter, sans subir la violence du mot maternel. De ce fait Djébar, Khiari, Marouane etc. écrivent dans une langue qui leur offre « la virginité culturelle ». Elles seraient dans une forme de silence déguisé, se cachant derrière la langue de l'autre, pour se raconter, et raconter le silence qui, dans leur langue maternelle, a été imposé.

Wahiba Khiari, dans *Nos Silences* s'indigne en donnant parole à ces femmes bafouées, violées, et oubliées par une société qui se veut amnésique. Paradoxe, dès lors, entre ce titre silencieux et la colère hurlante qui le raconte. Elle présente l'horreur vécue par les femmes dans la décennie noire. Ces femmes violées représentent la tâche dérangeante d'une période que la société veut enterrer.

2.4. « La pathologie du silence » : du silence social à la pathologie physique.

Face au silence, le texte de Rachid Boudjedra, emprunte la voix (voie) de la folie délirante. A travers une libération fictive de l'inconscient du personnage, *L'Isolation* raconte les angoisses tues. Mahdi, dans un délire fantasmagorique, raconte l'origine de sa folie, à savoir, la violence (viol), l'injustice, le trouble identitaire et le silence qui entoure toutes ces douleurs. Nous n'allons pas nous attarder sur ce qui a été tué mais nous allons tenter de comprendre le processus du silence, son origine et ses conséquences.

L'Isolation raconte la pathologie du silence : en tissant une fiction de l'inconscient, il écrit le culte du silence et les souffrances qu'il engendre. En ce sens que ses affres psychiques interpellent les ressources de la psychanalyse: la douleur et

la culpabilité de la soumission silencieuse vont se matérialiser dans différentes maladies psychosomatiques⁴¹² dont souffre les personnages. En d'autres termes les conflits psychiques refoulés⁴¹³ se développent en maladies physiques et mentales ; les conflits psychiques engendrés par le silence que vivent les personnages, dégèrent en maladies physiques (goitre) et mentales (délires et hallucinations).

Le texte, dans une écriture teintée de philosophie, va réfléchir à l'au delà du silence immédiat. *L'insolation* dessine le schéma évolutif traçant les conséquences des tabous sociaux qui accompagnent, influencent et empoisonnent la vie d'une famille. Selma, la mère de Mahdi, a été violée à l'âge de seize ans, par Siomar, un puissant et riche marchand, à la veille du mariage de ce dernier avec la sœur de Selma⁴¹⁴. Par la suite, grâce à sa richesse et son pouvoir Siomar oblige Selma-maitresse à vivre avec lui en compagnie de sa sœur-femme légitime. De ce viol va naître Mahdi, qui sera considéré par la société comme étant le fils de Djoha. En effet Siomar, afin de masquer son secret, a concocté un mariage blanc entre Selma et Djoha. De ce fait, tous les descendants illégitimes de Siomar et Selma, seront reconnus par le « faux » mari. Selma va donc vivre avec son violeur, se pliant à toutes ses exigences. Mahdi, fruit de cette violence masquée, portant une identité falsifiée, va vivre avec un « vrai » père qui refuse de le reconnaître et aimer un « faux » père qui n'est pas sien.

Selma, après avoir vécu toutes ces injustices en silence, tombe gravement malade. Terrassée par le poids de la culpabilité qu'engendre le silence, sa santé psychique et physique se voit altérée. « *Elle dormait alors de longues heures dans son alacrité acide de femme malade et hallucinée à cause de ce sentiment de culpabilité qu'elle avait tissé peu à peu depuis le jour où elle avait été violée par Siomar.* » P.208 L.I.

Le sentiment de culpabilité chez les victimes de viol est chose courante⁴¹⁵, ce à

⁴¹² « Née avec Hippocrate, la médecine psychosomatique concerne à la fois le corps et l'esprit et, plus spécifiquement, la relation directe entre le *soma* et la *psyché*. Elle décrit la manière dont les maladies organiques sont provoquées par des conflits psychiques en général inconscients. » Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Troisième édition, Fayard, 1^{er} 1997, 2006, P.867.

⁴¹³ Le silence suppose le refoulement.

⁴¹⁴ Dans les prochains chapitres nous allons prouver que cette histoire symbolise le viol conjugal et la polygamie.

⁴¹⁵ Voir le chapitre des agressions sexuelles.

quoi s'ajoute le poids du traumatisme jamais extériorisé et la pression continuelle de la soumission journalière au coupable. Le personnage-victime perd la raison, «...*tout à coup elle prenait conscience de l'injustice dans laquelle elle avait été enfermée depuis l'âge de seize ans, sans qu'elle pût s'en sortir. Maintenant, dans son délire, elle exigea qu'on lui laissât le coupable...* »P.209 L.I. Ses troubles psychiques vont s'amplifier jusqu'à devenir des hallucinations et des délires, fantasmant le suicide ou le meurtre de Siomar.

«... se morfondait dans des soliloques confus mais violents. Elle prétendait parler aux morts et engageait des dialogues imaginaires avec son frère tué, l'année précédente, au maquis. »P.147 L.I.

« Quand ma mère allait très mal, elle m'appelait et, à nous deux, nous essayions de comprendre le sens de son délire de plus en plus homicide, puisqu'elle parlait de tuer Siomar et me demandait si j'avais ramené de chez le repasseur de couteaux la grande hache servant habituellement à couper en deux les têtes de mouton de l'Aïd »P.208 L.I.

Le poids de la culpabilité de la non-dénonciation s'étend au père de Siomar, qui n'ignorait pas le « viol » de Selma, mais s'est tu, terrifié par le pouvoir de son fils. Ce texte nous explique comment le silence et le tabou empoisonnent tous ceux qui vivent sous la contrainte du patriarcat. Si dans les autres fictions l'écriture de la voix s'est résumée à la dénonciation directe de son voilement ou les conséquences des silences qui entourent le corps féminin, *L'Insolation* aborde comment le tabou du corps féminin affecte toute une société.

« Elle aidait l'aïeule à faire ses ablutions et lui, avait beaucoup de remords. Il aurait dû intervenir. Vingt ans, maintenant. Le vieux, à griller au soleil, finissait par devenir un mage à la barbe soyeuse et aux paupières enflammées qu'elle soignait patiemment. Bien sûr qu'il savait. Il n'avait jamais pardonné. Il était trop vieux et son fils, Siomar, avait pris le patrimoine en main, depuis quelque temps. La vieillesse n'avait rien arrangé. La décomposition. » P.142 L.I.

Outre des troubles psychiques, Selma développe un goitre proliférant. Le choix de cette maladie est significatif sur deux plans, symbolique et médical :

« Au début, elle avait tout fait pour cacher sa maladie. [...] Puis elle avait eu ce goitre qui

lui avait peu à peu dévoré le cou, grossissant à vue d'œil et durcissant chaque jour un peu plus comme un étau qui l'étouffait et l'empêchait de respirer [...] Mais dès qu'elle eut cette excroissance sur le cou, juste au niveau de la carotide, Siomar mit fin à ses sollicitations et quitta le pays. »P.144, 145 L.I.

Le goitre est une maladie de la glande thyroïdienne. Le choix de la thyroïde comme organe malade est symbolique : situées de part et d'autre de la thyroïde, les cordes vocales y sont directement liées⁴¹⁶. En cas de tumeur, il y a un grand risque de perte de parole. Le silence est irréversible. L'écriture de Boudjedra étant rarement innocente nous pouvons lire dans le choix de cette tumeur qui grossit au niveau du cou, la parole refoulée, agissant comme une tumeur coincée au niveau de la gorge, réprimée pendant des années par le silence, elle va se développer jusqu'à la tuer.

Si nous optons, en deuxième lieu, pour un regard médico-psychanalytique de ce passage, nous pouvons y diagnostiquer une maladie psychosomatique. La médecine psychiatrique et la psychologie avancent que la maladie psychosomatique (symptôme physique) résulte d'un conflit psychique refoulé. La maladie physique est l'expression corporelle d'un trouble mental. Si on applique cette théorie à la maladie de Selma, en nous appuyant sur la biographie que nous avons étayée plus haut et la symbolique que nous avons lue dans le paragraphe précédent, il serait possible que le « goitre », en tant que maladie physique, soit la conversion de son mal-être psychique provoqué par le traumatisme du viol et le traumatisme du silence.

2.5. Contre l'objectivisation du corps.

Dans *Le Démantèlement*, « la voix féminine » de Selma⁴¹⁷ s'oppose, à travers un discours subversif, à l'objectivisation du corps féminin⁴¹⁸. Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir, explique que l'éducation de « la fille » la place, d'emblée, comme un objet érotisé. L'une des stratégies de cette éducation est la restriction du langage, afin de sauvegarder le charme et la pudeur qui devraient caractériser le corps

⁴¹⁶ L'un des risques de la tumeur est la perte du langage.

⁴¹⁷ Personnage féminin atypique « ...elle est à la fois désespérée, furieuse, polémique, révoltée. Sous le stimulus de la raison qui l'amène à considérer sa vie comme un poids injuste... » Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Éroso dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, op.cit., P.123, 124.

⁴¹⁸ Nous étudions la théorie de l'objectivisation comme un chapitre indépendant.

féminin.

«...on lui déverse dans les oreilles les trésors de la sagesse féminine, on lui propose des vertus féminines, on lui enseigne la cuisine, la couture [...] le charme, la pudeur [...] on lui propose des règles de maintien [...] pour être gracieuse [...] on lui demande de ne pas prendre des allures de garçon manqué... »⁴¹⁹

C'est contre ce rôle social de « la pudeur » et de silence, qui le caractérise, que Selma s'insurge. En adoptant un discours subversif et un langage « masculin » - dit « vulgaire » -, elle accuse le phallus, symbole patriarcal, d'être à l'origine de l'oppression misogyne : « ...(*Des bites ! Des pénis ! Circoncis, par-dessus le marché... Rien que parce qu'ils possèdent un phallus, ils se croient...*)... »⁴²⁰. *Le Démantèlement*, à travers ce personnage, lève le voile sur la restriction langagière :

« ...parce que je suis une femme et que je n'ai pas le droit d'accès à certains mots réservés à l'usage exclusif des mâles cosmétiques et débonnaires [...] Pourquoi les hommes ont-ils monopolisées les grossièretés, les obscénités, et les lubricités [...] pourquoi donc ? Ainsi vous vous êtes réservés les mots blasphématoires, les mots hérétiques et les mots révoltés, et vous nous avez laissé les lettres chétives des larmes furtives, des sanglots étouffés et des désirs refoulés ? Voilà donc le lien intime entre la grammaire et la sexualité... »⁴²¹

Dans *Le Démantèlement*, Selma est le personnage qui se révolte «...contre l'hypocrisie, les lâchetés, les concupiscences masculines licencieuses, qui la profanent en profondeur, C'est bien ce fait qui l'incite à violemment agresser, dans son for intérieur, les mâles sournois et lascifs...»⁴²². Dans ce même monologue Selma s'indigne que seule cette membrane masculine « phallus » suffit pour doter l'homme de la légitimité nécessaire pour régner, agresser, opprimer, juger, décider, définir etc. Selma insiste : « *maudit ce phallus* » qui garantit le pouvoir et la supériorité socio-culturelle.

Dans cette même stratégie discursive de la voix-féministe, Samia, dans

⁴¹⁹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Gallimard, 1^{ère} Ed. 1949, 2007, p.31.

⁴²⁰ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, Traduit de l'arabe par l'auteur, Denoël, 1983, p.31.

⁴²¹ Rachid Boudjedra Ibid., P.146

⁴²² Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Eros...*, op.cit., p.124.

L'Insolation, raconte son insoumission à la loi du clan. Bien que le corps féminin soit au centre de la trame de *L'Insolation*, la parole est rarement féminine. C'est à travers un narrateur intra diégétique que leurs voix s'entendent. Le narrateur raconte la voix féminine à travers la sienne. De la mère violée à la tante maternelle humiliée, de Nadia, l'infirmière diabolique à Samia, l'amante idéalisée : le narrateur expose les plaintes féminines. Dans un discours indirect les personnages féminins racontent la douleur de l'oppression sociale:

« Mais -disait-elle- faire comme moi et se résigner à aller de la prison du père à celle du mari, c'est comme sucer des petits cailloux pour tromper sa faim ; ça ne résout rien [...] Jusqu'à quand vais-je accepter cette situation qui m'est imposée, parce que je suis une femme...? » P.17 L.I.

A travers la voix de Samia le texte se définit féministe. Il offre la parole à une femme qui raconte le « pourquoi » de sa rébellion, en accusant les lois familiales et l'ordre social « machiste » qui impose l'enfermement du corps. Samia est racontée dans un processus de libération. Elle affirme une remise en cause de « la prison » du père et du mari.⁴²³

2.6. Le silence de Nedjma .

L'écriture du silence dans le texte de Kateb Yacine est singulière. Mariée de force à un homme qu'elle ne désire pas, Nedjma se terre dans un silence déroutant. Elle se nourrira du silence pour tisser son image d'amante mythique. « *Dés lors, elle ne cherchera plus qu'à s'évader : l'évasion à sa portée, c'est l'adultère, forme de vengeance qui vise le mari et les parents aussi bien que les amants...* »⁴²⁴.

Nedjma est fascinante dans son mutisme, elle n'existe dans le texte qu'à travers le regard de ses amants. Elle est fascinante pour ses amants qui ne réussissent pas à se l'approprier et fascinante pour le lecteur qui la voit sans la voir et l'entend sans l'entendre. Jacqueline Arnaud, dans sa description du personnage de Nedjma, explique que son silence lui confère le statut d'un emblème mythique mystérieux et

⁴²³ Nous étudierons ce point plus amplement dans les points suivants.

⁴²⁴ Jacqueline Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française...*, op.cit. p. 294.

insaisissable.

« Presque toujours présentée à travers la vision de ses amants -dans le carnet de Mustapha, le journal de Mourad, les récits de Rachid, saisie par Lakhdar ou à travers les confidences de Si Mokhtar-, nous arrivons tout juste à le deviner, elle reste énigmatique, objet de fascination. »⁴²⁵

« Autour de sa beauté, de riche sensualité de Nedjma, l'atmosphère est comme électrisée, érotisée à l'extrême, mais l'effet fascinant qu'elle exerce sur ses amants vient de ce qu'elle a été d'abord entr'aperçue et longuement rêvée, avant d'être approchée. Provocante, fugace, et décevante, elle ne donne que pour échapper. Cela fait partie de sa vengeance... »⁴²⁶

Nedjma fait du culte du silence un atout. L'une des rares fois où elle prend la parole, elle explique son désir de vengeance contre ses prisonniers : « *Un voyage... Tout recommencer... Sans se confier à un homme [...] Ils m'ont isolée pour mieux me vaincre, isolée en me mariant... Puisqu'ils m'aiment, je les garde dans ma prison... A la longue, c'est la prisonnière qui décide ...* »p.39 N. Désireuse de reprendre le contrôle de « sa vie », elle vaut le silence qui lui avait été imposé⁴²⁷, contre la société et « le lecteur ».

Si dans les autres textes, le silence est représenté à travers une réflexion sur les causes et les conséquences qui l'entourent, dans *Nedjma*, il est l'arme d'un personnage « atypique » utilisé pour venger l'injustice de la voix (avis, opinion, libre arbitre) voilée. Et Nedjma la silencieuse devient insaisissable, une énigme interdite.

2.7. Conclusion.

Les mots, dans le roman algérien, représentent la revanche du texte sur le silence comme ont pu l'être les mots d'une Schéhérazade qui lutte pour sa survie. Le caractère « violent » de l'inscription de la voix et du corps féminin dans le texte algérien⁴²⁸ résulterait, entre autre, de « la douleur » de son voilement et du culte de

⁴²⁵ Ibid., p.291.

⁴²⁶ Ibid., p.293.

⁴²⁷ Puisqu'elle a épousé un homme qu'elle ne désirait pas et parce qu'elle se considère comme prisonnière.

⁴²⁸ Nous allons prouver au terme de cette thèse.

silence qui entourent le corps féminin. A l'instar de Selma qui, lourde de silences imposés et du traumatisme inavoué, extériorise sa douleur à travers la violence, la maladie, le suicide et le meurtre. Le texte algérien extériorise la douleur de la voix, longtemps muette, dans un discours subversif et une narration « violente ».

Le texte, après avoir observé le tabou, va le transgresser en rompant le silence. Pour se faire, il utilise l'arme de la violence, de la polémique, de l'outrance langagière et de la revendication au risque de s'y trouver enfermé. Pour sortir du cycle de la violence, le texte algérien devrait connaître une prochaine étape, s'échapper dans une vision apaisée, une autre réalité, une « possibilité », dans laquelle la réception (société) pourrait s'identifier⁴²⁹. A ce sujet le texte tunisien commence à adopter cette stratégie : Ahmad Kharraz, explique, dans une étude sur la chute du tabou verbal dans l'écriture féminine arabe, que l'auteure tunisienne Amal Moukhtar⁴³⁰, malgré une écriture révoltée et un style nerveux, fantasme une vie de liberté et d'amour comme une réalité alternative à la violence vécue.

« C'est le cri d'une jeune femme tunisienne qui veut vivre sa vie pleinement et sans entrave. C'est l'appel du corps à la liberté de choisir son destin, d'aimer librement, de prendre en main la conquête amoureuse, mais aussi d'avoir droit à l'épanouissement sexuel [...] La narratrice entretient des relations affectives avec les personnages masculins, tout en conservant une indépendance dont l'évocation symbolique repose sur l'occurrence des mots « désir » et « étranger ». Le champ sémantique tourne autour de la « nudité », de la « recherche » et de l'« érotisme ». En effet la narratrice est à la recherche de son identité et, par conséquent, de celle de la femme maghrébine contemporaine. »⁴³¹

Bien que ce texte soit dans une dénonciation féministe, il se veut créateur d'une réalité fictive où l'on fantasme le corps féminin libre et affranchi.

⁴²⁹ *Les nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar sont un exemple d'une stratégie de contournement de la violence, la narration se déportant, pour ce faire dans une autre société supposée être un autre modèle : Strasbourg.

⁴³⁰ Dans son texte *Nakhbou el-hayat (Le Toast de la vie)* : Amal Moukhtar, *Le Toast de la vie*, Dar Sahar, Tunis, 2005.

⁴³¹ Ahmad Kharraz, *Le corps dans le récit intime arabe*, op.cit., p.191.

Chapitre02 : Le corps-agression

A travers une fiction, lourde de médiations et d'idéologies sociales, le corps et la psyché du personnage féminin sont agressés, usés, violés, humiliés et violentés. La littérature algérienne, met en exergue différents archétypes de violence que subit le corps féminin. Cette violence est le produit d'interactions entre plusieurs types d'agressions, psychiques, physiques, idéologiques et sociales. Le texte construit les relations entre ces typologies de violence, l'une résultant de l'autre et réciproquement. Nous avons privilégié une analyse des typologies des violences pour comprendre la logique et l'évolution de chaque texte.

A travers cette écriture de l'agression, le roman algérien récuse la légitimité du « dominateur » face au « corps-objet sexuel » et au « corps-honneur ». Il mène une réflexion critique sur sa prétention à s'approprier le corps et à décréter sur lui le droit de vie et de mort. Michel Foucault décrit⁴³² ce pouvoir exclusif de la souveraineté « sociale ».

1. Le corps battu (agression physique).

Dans, *Histoire de la sexualité I*, Michel Foucault analyse la relation entre le pouvoir et la sexualité. Il rappelle l'origine du « pouvoir » conféré au « souverain » (qu'il soit politique ou social). Il affirme qu'il dériverait du « droit de vie et de mort » qu'avait le père romain sur sa famille « *patria potestas qui donnait au père de famille romain le droit de « disposer » de la vie de ses enfants comme celle des esclaves ; il la leur avait « donnée ». il pouvait la leur retirer. »*⁴³³. Il ajoute que, « le souverain politique » dispose, comme protecteur de la cohésion du « groupe », d'un droit « direct » de vie ou de mort : « *Un pouvoir direct : à titre de châtiment, il le tuera... »*⁴³⁴. C'est ce concept du « pouvoir direct » et du « droit » de « vie et de mort » sur le corps féminin que l'écriture du corps « agressé » interroge.

En premier lieu une question

⁴³² Dans *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Gallimard, 1^{re} éd. 1976, 2014, P.177, 178.

⁴³³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, op.cit., p.177.

⁴³⁴ Ibid., p.178.

En premier lieu une question s'impose : qu'est-ce le souverain et plus précisément dans le roman algérien ? La littérature algérienne en compte de nombreux. Il peut être le père, le frère, le mari, la mère, l'homme ou la société. Le roman raconte, dénonce et probablement s'étonne de la multiplicité et de la légitimité des différentes agressions et agresseurs.

1.1. Le mari « souverain ».

1.1.1. Agression physique.

dans *Ombre sultane* le concept de « l'agresseur-légitime » s'incarne dans le personnage du « mari ». Hajila subit une agression-punition-châtiment « légitime » de la part mari « désavoué ». Cette agression survient comme une punition de la transgression du dévoilement. Comme nous l'avons expliqué, se dévoiler et désobéir c'est transgresser l'ordre social et la loi maritale. Dès que le mari découvre ce « scandale » ou cette « transgression suprême », il labat.

Ombre sultane, dans la narration de cette scène, passe du particulier (Hajila), à une généralisation archétypale. « *C'est toujours moi qui te parle, Hajila. Comme si, en vérité, je te créais. Une ombre que ma voix lève. Une ombre sœur ?* » P.124 O.S. Ainsi débute le chapitre de l'agression qui s'intitule « le drame ». Cette généralisation offre une identité multiple au personnage, Hajila devenant pluriel face à l'impersonnel « agresseur-légitime »⁴³⁵.

⁴³⁵ Nous devons rappeler que la violence conjugale est souvent légitimée en se référant au texte sacré mais les lectures et les interprétations qui entourent ce passage sont nombreuses et divergentes. Makhtar Diouf dans une lecture des discours féministes en a fait le résumé suivant : « *Le problème est effectivement abordé dans le Coran. Lorsque l'épouse a une mauvaise conduite susceptible de mettre le ménage en péril, il est demandé au mari de recourir successivement à quatre mesures : d'abord la sermonner ; puis, si elle ne s'amende pas, refuser de partager son lit ; ensuite si elle persiste, la battre ; enfin entreprendre une procédure de conciliation par des membres sages des deux familles afin d'éviter le divorce (Coran, sourate 4, versets 34 et 35). Le prophète (qsl) a interprété le verset en enseignant que lorsqu'un mari en arrive à battre son épouse, il doit le faire de façon légère, sans la blesser, et surtout ne pas toucher au visage . Mais lorsque des femmes viennent auprès de lui se plaindre que leurs maris les battaient, le prophète (qsl) très en colère réagit en ces termes : "ceux qui battent leurs femmes ne sont pas les meilleurs d'entre vous."* (Rapporté par Abou Daoud. Il a même une fois déconseillé à une femme (Fatima bint Qais de se marier à un homme (Mu'awiah) qui avait la fâcheuse réputation d'être violent envers les femmes. » Makhtar Diouf, *Lire le (s) féminisme (s) : origines-discours-critiques*, op.cit. p.202, 203. Néanmoins il faut préciser que la violence conjugale est lin d'être un phénomène qui se résume au monde arabo-musulman, les statistiques ont estimé que « 2 millions de femmes sont victimes de violences conjugales chaque année. Il n'y a pas si longtemps, il était constaté que le nombre de

« Comme toi, j'ai vécu cinquante débuts, cinquante instructions de procès, j'ai affronté cinquante chefs d'accusation ! je m'imaginai, comme toi, les avoir provoqués. J'ajoutais des propos que je croyais provocateurs ! Vertige de la parole développant ses rets dans l'espace, face à la folie monotone du mâle !... De tout temps les aïeules ont voulu nous apprendre à étouffer en nous le verbe. « Se taire, recommandaient-elles, ne jamais avouer. » P.128 O.S.

Délimiter les frontières du personnage pour se concentrer sur la gravité de l'acte sans tenir compte de la logique de la fiction, en ce sens que la raison de l'agression et le personnage agressé deviennent facultatifs face à la conception de l'acte, permet de mettre en lumière sans excès de « romantisme » l'injustice de l'agression du corps féminin qui devient concept universel permettant une large réception.

L'élément déclencheur de la violence de l'homme sera l'aveu du désir de liberté. Après que Hajila se soit dévoilée de façon anonyme et secrète, elle va franchir la dernière étape de l'affranchissement : celle de la confrontation avec soi et avec le « souverain ». Cette affirmation s'opère dans la verbalisation du désir : «- *J'ai aimé enlever le voile dans une ruelle, quand personne ne passait, ensuite marcher nue ! [...]* Il a frappé au mot « nue »...» P.130 O.S. Le mari vit cette « audace » comme un affront : il faut préciser, que le terme « dévoilé » en dialecte algérien signifie « nu » (*aryana*)⁴³⁶. Cette acception du mot est « agressive » dans son entendu traditionnel. Elle représente à elle seule la gravité de l'acte du dévoilement dans la société algérienne, une menace à l'ordre établi.

Hajila a entaché l'honneur de l'homme dans sa double dimension, privé (elle a désobéi à l'ordre du mari) et social (« marcher nue dehors » suppose que la société a été témoin de l'échec du mâle). Face à cet affront l'homme va « légitimement » « corriger » ce corps-déshonorant à travers la violence corporelle « légitime ».

« Il te frappe au visage, tu n'esquives pas le coup. Il prend une bouteille vide, il la brise sur le revers de l'évier, il gronde en écoutant sa grandiloquence :

femmes tuées par leurs conjoints était d'environ 400 chaque année, soit plus d'une femme par jour (Droit de savoir, Mars 1991)... » Ibid. P. 203.

⁴³⁶ « Le dévoilement, aussi contingent, devient comme le souligne mon arabe dialectal, vraiment « se mettre à nu ». » Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit., p.224.

-Je t'aveuglerai pour que tu ne voies plus ! Pour qu'on ne te voie pas !

Quand son bras lève la bouteille brisée, invoquant le Prophète, tu te protèges les yeux ; il te blesse au bras, le sang jaillit de l'entaille et l'homme demeure bras tendu, à fixer le sang...

A ton tour, yeux écarquillés, tu le scrutes... Tu as reculé, tu as glissé, tu t'es retrouvé accroupie entre la porte ouverte du réfrigérateur. Tu l'entends maintenant là-haut, à une altitude démesurément élevée, tel un orage déchainé sur les cimes.

-Te briser les pattes, pour que tu ne sortes plus, pour que tu restes rivée à un lit, pour que... »P.131 O.S.

L'homme, à travers ce discours, exprime la volonté concrète de priver le corps de Hajila de ses fonctions motrices. Ayant échoué à la dompter à travers les règles sociales et morales classiques et comprenant que la douleur de ses coups ne suffira pas à la dissuader de désobéir, il en arrive à la priver de la faculté de se mouvoir ou de voir. Le corps deviendrait alors, littéralement, sous son contrôle.

Face à cet excès de violence Hajila ne réagit pas, ses codes socio-culturels approuvant cette punition de la femme désobéissante, jusqu'à ce qu'il la menace de l'aveugler et la priver de ce soleil qu'elle aimait tant. Pour l'homme, l'empêcher de voir, signifie l'empêcher de voir qu'elle est vue. Il est vrai que les autres nous voient à travers nos yeux. En privant quelqu'un de voir on l'empêche de se voir, de percevoir l'existence et donc d'ignorer la sienne. Le fait que les autres la voient est une honte pour l'homme. Elle devrait n'exister qu'avec lui et pour lui.

Quand l'homme comprend que les voisins risquent de voir la scène - son fils les ayant alerté - il ne se soucie pas de la femme battue, preuve de la violence conjugale, mais des bouteilles d'alcool vides. Le texte va comparer ses deux « infractions sociales » en expliquant que l'agression physique d'un homme-ivre est pardonnable mais que la désobéissance de la femme au mari-souverain mérite les plus violents châtiments.

« Ton corps tremble spasmodiquement, comme si une horlogerie secrète s'affolait en lui, extérieur à toi [...] Le père hurle : honteux que les bouteilles de bières soient visibles, que le garçonnet les voit entassées dans l'évier. Tu es oubliée, toi, l'esclave prostrée; la

peau de tes épaules, de tes bras nus tremblote irrémédiablement. [...] L'orphelin des neiges, est sorti demander du secours auprès des voisins [...]il t'ordonne d'essuyer le sang et d'aller te cacher. Tu ne bouges pas, femme statufiée à l'ouïe vivante. Lui s'empresse de dissimuler ce qu'il juge « traces de méfaits », les bouteilles.

Un homme ivre a le droit de dériver, mais une femme qui va « nue », sans que son maître le sache, quel châtement les transmetteurs de la Loi révélée, non écrite, lui réserveront-ils ? »P.131, 132 O.S.

Cette citation clôture le chapitre de l'agression physique. La narratrice va y exposer le fruit de sa réflexion, s'indignant des injustices sociales qui entourent le corps féminin.

Si on se réfère à l'analyse du pouvoir de Michel Foucault, cette injustice s'explique par le pouvoir absolu de la domination du souverain. La femme portant l'honneur de la famille sur son corps, elle représente un danger menaçant la cohésion du groupe. Et tel que nous l'avons expliqué plus haut le souverain a le droit d'user de son « droit de vie et de mort » sur le sujet en cas de danger.

« Etymologiquement l'honneur, *hurma*, vient de harem (l'interdit, l'inviolable). L'honneur oppose donc deux espaces : le masculin et le féminin. La maison, espace intime des femmes s'appelle aussi la *hurma*, c'est à dire l'espace sacrilège qui concerne l'honneur moral... La *hurma* repose sur certaines conduites comme la pudeur et le maintien de l'intégrité sexuelle, qui visent la sauvegarde de l'honneur familial »⁴³⁷

Ombre sultane expose ces injustices en mettant en cause ouvertement la pratique culturelle d'octroyer le droit de vie et de mort. Dalila Arezki explique ce comportement social en faisant une étude comparative entre l'attitude parentale vis à vis du garçon et de la fille et note cette différence, dès l'enfance. Le garçon y apparaît favori :

« ...Le garçon à qui tout est permis depuis son plus jeune âge, adopte une attitude de toute puissance. Cette toute puissance va s'exercer sur les sœurs sous forme d'autorité, voire d'autoritarisme. Le garçon s'identifie au père à qui on doit respect et obéissance.

⁴³⁷ Ratiba Hadj-Moussa, *Le corps, l'histoire, le territoire. Les rapports de genre dans le cinéma algérien*, Publish, 1994.

La distance est très tôt prise par les parents avec la fille. Il y a un manque de confiance à son égard. La continence est attendue de la fille puisque la virginité est la garantie de sa valeur morale, de son intégrité physique, la gloire des parents et la condition de son mariage [...]

-La virilité, le sens de l'honneur, l'autorité qui) font les caractéristiques de la personnalité de l'homme algérien, telle que l'éducation les a façonnés, réapparaissent. Enfant-roi, maître tout puissant, l'homme ne peut du jour au lendemain renoncer à ses privilèges, à ses droits... Il continue de vouloir recevoir sans rien donner en échange... »⁴³⁸

Le texte insiste sur le déséquilibre du « comportement social » face aux deux sexes. Il s'insurge contre le « droit-pouvoir » offert au mari, et donne de la visibilité à la légitimité et à la « normalité » de l'agression du corps féminin.

1.1.2. Agression psychique

Ombre sultane s'inscrit comme une réflexion du fait social, exposant les lacunes du couple et de la famille algérienne. Il écrit l'échec de deux types différents de famille (celle de Isma et celle de Hajila). Le texte met en lumière les carences de la mécanique du couple. L'homme devient prototype de part sa seule identité masculine⁴³⁹, et la femme le devient en tant que victime de la cruauté du maître. Dalila Arezki explique que « *le complexe familial, microcosme du complexe social, qu'il soit cause ou conséquence est lié au phénomène de l'évolution ; il s'inscrit dans un processus à facteurs externes : historiques, sociaux... et internes : psychologiques.* »⁴⁴⁰. De ce fait le couple fictionnel djebarien est conçu selon l'héritage socio-culturel et éducatif que la famille algérienne perpétue à travers une éducation machiste.

⁴³⁸ Dalila Arezki, *Sens et non sens de la famille algérienne*, op.cit., P.60, 61.

⁴³⁹ Afifa Bererhi a étudié différemment cette ablation de l'homme de l'écriture djebarienne spécifiquement dans *Ombre sultane et Vaste est la prison* « Cette manière d'expulser l'homme, audacieuse et courageuse, dans la littérature féminine s'accompagne *a contrario* d'un affaiblissement de l'effet expressif du portrait de la femme confinée dans la souffrance et figurée dans la blessure. La représentation de la condition féminine tombe dans la stéréotypie et le cliché. Le rapport de domination qu'exerce l'homme sur la femme, ce que la narratrice n'a de cesse de souligner, s'en trouve quelque peu édulcoré par oblitération de la présence masculine. Ainsi la relation oppositive s'estompe jusqu'à se dissoudre, à la faveur d'une vision unilatérale, celle de la narratrice qui prend la place de l'homme ; un fantasme d'androgynie qui se manifeste par association d'images comparatives... » Afifa Bererhi, *Voix de femmes et l'a dire amoureux* : in Christiane Veauvy, Marguerite Rollinde, Mireille Azzoug, *Les femmes entre violences et stratégies de liberté : Maghreb et Europe du sud*, Editions Bouchene, 2004, P.169.

⁴⁴⁰ Dalila Arezki, *Sens et non sens de la famille..*, op.cit.,P.70.

Dans la logique thématique, la narration de la violence psychique succèdent à l'agression physique. La violence, mise en scène, raconte la douleur de la soumission et de la femme « victime offerte ». La narratrice dans le chapitre intitulé « Blessure », explique que la « vraie blessure » survient après « le coup » : celle de l'humiliation du corps agressé, de la culpabilité qui suit incontestablement ce type de traumatisme.

« La blessure ne te transperce pas au moment précis où l'on te frappe, où tu accuses le coup, où tes muscles se tendent, te poussent à te précipiter, à te bâillonnent spasmodiquement la bouche, de peur que tes hurlements ne réveillent quelque rodeur somnambule. [...]

C'est le moment de l'après-douleur qu'il faut affronter. La vraie blessure, l'irréparable ! [...]

« Pourquoi ? » La question assourdit. [...] Tu formules la révolte : pourquoi avoir reçu le coup en victime offerte, alors qu'il suffirait de faire un pas de biais ? tu t'es élancée trop avidement, personne ne t'a mise en garde contre le soleil. Il aurait été si facile d'esquisser une parade. Un retrait rapide, un retour temporaire au harem. »P.134
O.S.

Le chapitre de la « blessure » illustre le passage entre l'agression physique et l'agression psychique comme une conséquence certaine et dangereuse. Il décrit le stress post-traumatique⁴⁴¹ que vit Hajila ressentant une blessure plus douloureuse que celle du corps. Cette blessure physique va évoluer vers une blessure morale et psychique celle de la « *Derra* » (coépouse), mot que la narratrice traduit par « blessure ». Il est question de la douleur de la polygamie comme atteinte à la dignité féminine, celle de se savoir moitié de femme ou femme incomplète. Le texte aborde à plusieurs reprises cette thématique. Cette insistance dit l'ancrage de la polygamie dans la société.

« *Derra* : en langue arabe, la nouvelle épousée, rivale d'une première femme d'un même homme, se désigne de ce mot, qui signifie « blessure » : celle qui fait mal, qui ouvre les chairs, ou celle qui a mal, c'est pareil !

La seconde épouse qui apparaît de l'autre côté de la couche n'est-elle pas semblable à la première, quasiment une partie d'elle [...]

⁴⁴¹ « Le terme d'état de stress post-traumatique (ou syndrome de stress post-traumatique, SSPT.) décrit une réaction intense, prolongée et parfois retardée face à un événement intensément stressants, l'évitement persistant des stimuli associés par le sujet au traumatisme. Les facteurs de stress pouvant causer ce trouble sont des désastres naturels [...] les viols ou les agressions physiques sur les personnes. » Michel Gelder, Richard Mayou, Philip Cowen, *Traité de psychiatrie*, Flammarion Médecine-science, 2005, P.184.

...Car sur nos rivages, l'homme a droit à quatre femmes simultanément, autant dire à quatre...blessures. »P.134, 135 O.S.

1.2. La mère « souveraine »

1.2.1. Agression physique.

Le thème de l'agression physique, dans la diversité des agresseurs, est souvent abordé dans la littérature et le cinéma maghrébins et arabes. Il y est souvent réduit à « une mauvaise habitude sociale », certes regrettable mais rarement alarmante. Si l'agression conjugale suscite un certain émoi, celle de la mère « éducatrice » apparaît, au contraire, légitime.

Dans le point précédent nous avons abordé la légitimation sociale de l'agression conjugale. Il faut savoir que celle de la mère, en plus d'être légitime, est revendiquée comme étant bénéfique, nécessaire pour l'éducation de l'enfant (de la fille spécifiquement) et le salut de la famille. Dans la société algérienne « l'éducation » passe, le plus souvent, par la pratique de la violence physique, psychique et verbale. Afin que la mère et le père « dominant » les enfants, la violence semble nécessaire.

Ainsi que nous l'avons expliqué plus haut, la fille porte sur son corps l'honneur de la famille. La dompter et la contrôler est nécessaire pour préserver la réputation de la famille, et c'est majoritairement la mère qui se charge de cette « éducation ». Leila Marouane dans son texte *La jeune fille et la mère* analyse ce rapport conflictuel entre une adolescente et sa mère. Elle y raconte l'éducation et l'obsession « maternelle » névrotique du corps féminin, vierge de toute forme d'érotisation.

Djamila, n'ayant pas respecté cette instruction, va subir une violente agression physique (et psychique) : le père surprend sa fille en compagnie d'un garçon dans le jardin public. D'abord il tait l'incident. Puis, après qu'il se soit assuré de la virginité de sa fille, il lui arrange, rapidement, un mariage conventionnel, afin de se libérer de la menace du déshonneur qu'elle représente. La mère, ignorant l'épisode du jardin, va s'opposer à ce mariage (étant une progressiste qui préfère l'école au mariage) jusqu'au moment où elle découvre l'affront de sa fille et consent au plan de son mari. L'affaire s'ébruite et arrive aux oreilles de la famille du futur-marié qui va annuler le mariage.

Ce scandale représente le point de jonction de la narration, où la fiction va basculer dans une violence extrême. La mère confrontée à ce qu'elle craignait le plus, va entrer dans un délire psychotique qui va s'accroître jusqu'à la folie. La mère commence par la gifler puis, avec l'aide de ses deux garçons, elle la traîne jusqu'à la buanderie pour lui raser la tête⁴⁴² (la violence physique est accompagnée de traumatismes psychiques et de violences verbales⁴⁴³). Puis elle l'enchaîne à un palmier et elle la fouette à plusieurs reprises jusqu'à ce qu'elle perde connaissance et frôle la mort :

« Serrant le bébé contre moi, si fortement qu'il se mit à brailler de tous ses petits poumons, je refoulai avec peine un hurlement [...] ma mère m'arracha le bébé des bras. Elle le jeta dans ceux de ma sœur, puis, de toutes ses forces, elle me gifla.

- Petite putain, me jeta-t-elle.

Rappelant mes frères, qui réapparurent aussitôt, elle m'asséna une deuxième gifle et je me sentis défaillir, mais ne tombai pas. L'iris plus aiguisé que jamais, elle leur dit :

- Trouvez-moi une paire de ciseaux et un rasoir. Je vous attends dans la buanderie.

Je ne sais avec quelle force, elle qui s'était quelques jours auparavant presque vidée de son sang, agrippant mes cheveux, elle me traîna jusqu'à la buanderie.

- A genoux, me cria-t-elle.

Je me mis à genoux et elle pencha ma tête vers l'avant. Puis ramena mes cheveux de façon à ce qu'ils couvrissent mon visage. Mes frères surgirent, dans les mains une paire de ciseaux et un rasoir qu'ils brandirent à l'intention de ma mère.

- Voici, firent-ils avec emphase.

- coupez-moi tout ça, dit-elle... »⁴⁴⁴

« Quand je m'endormais en plumant un poulet, ou en trayant la chèvre, que la soupe n'était pas prête pour le dîner, que le pain avait brûlé alors que je m'occupais du bébé,

⁴⁴² Ce choix de raser la chevelure n'est pas innocent, le texte rapporte que la fille a la même chevelure que sa mère. Le jour où elle apprendra le scandale, la mère dans son monologue insistera sur le fait qu'elle ne tient d'elle que la chevelure : « *Hélas, je me suis trompée, à part les cheveux, tu n'as rien de moi, ma pauvre fille, mais absolument rien, malheureuse.* » Leila Marouane, *La jeune fille et la mère*, Seuil, 2005, P.140. Lui raser la chevelure c'est effacer tout ce qu'il la relie à elle.

⁴⁴³ « Alors que je m'attendais à ce qu'elle s'épuise et se taise, qu'elle quitte la buanderie et gagne sa chambre s'arrachant les cheveux, se déchirant les joues, elle se lança dans des invocations.

Que la mort te soit plus douce que la vie.

Que tes nuits envahissent tes jours.

Que ton corps soit QG des hommes.

Que tu sois la risée des femmes. Qu'un caniveau soit ta demeure.

Que la mort te prenne dans la solitude. » Leila Marouane, *La jeune fille et la mère*, op.ct. p36, 141.

⁴⁴⁴ Ibid., p.147, 148.

elle appelait à l'aide mes frères, et m'attachait au tronc d'un palmier.

Munie d'une corde mouillée, elle me battait jusqu'au sang. Quand elle n'en pouvait plus, à deux doigts de l'évanouissement, elle céda la corde à mes frères.

-Allez-y, de toutes vos forces, soyez des hommes, ne vous laissez pas montrer du doigt, et si elle meurt, j'en assume la responsabilité, leur disait-elle. »⁴⁴⁵.

La mère, en « souverain légitime », continue à infliger à sa fille les agressions physiques et verbales et les humiliations visant à la soumettre au « lois établies » : « *L'esclave de ma mère, et par là tenue au service de sa maison et de sa tripotée. Traire puis détacher la chèvre. Nettoyer le poulailler. Ramasser les œufs...* »⁴⁴⁶.

Le paradoxe de ce texte est que la mère a toujours lutté pour protéger sa fille du destin classique de la femme algérienne. Elle œuvrera pour lui épargner l'injustice des hommes (père et mari) en la condamnant à celle des femmes (les mères gardiennes du harem⁴⁴⁷). La mère va cultiver en sa fille une obsession du corps-vierge au double sens de l'hymen intact et du non-désir masculin, considérant toute envie charnelle comme déshonorante. Elle va, notamment, infliger différentes humiliations verbales à sa fille « impure » en la comparant à sa chasteté légendaire « *J'étais, moi, une fille digne de la confiance de mon père, les hommes baissaient le regard et la voix à mon passage. Je n'avais pas le feu aux fesses, moi...* »⁴⁴⁸.

Les textes littéraires abordent, certes, à plusieurs reprises « le déshonneur » en tant que concept et en tant que moteur fictif, mais, sans s'attarder sur le circuit du scandale et ses conséquences sur « la coupable ». Toutefois, *La jeune fille et la mère* a longuement réfléchi « l'après déshonneur » (violences physiques et psychiques que nous avons et que nous allons étudier), et ses conséquences sur Djamila. Nous analyserons ce point plus profondément dans notre étude sur « le crime d'honneur »

1.2.2. Agression psychique

L'incident du jardin public, étudié plus haut, n'a été que l'élément déclencheur

⁴⁴⁵ Ibid., p.159.

⁴⁴⁶ Ibid., p. 153.

⁴⁴⁷ Nous étudierons cette thématique dans ce qui va suivre.

⁴⁴⁸ Ibid., p.140.

de la violence physique. Djamila subit tout au long du texte d'autres formes de violences psychiques et sexuelles. En plus des vérifications « manuelles » constantes de la présence de l'hymen à travers une pratique traditionnelle humiliante (agression sexuelle indirecte)⁴⁴⁹, la fille est sujet à de multiples insultes, agressions verbales et pressions psychologiques :

« Ma mère, disais-je, lorsqu'il s'agissait de mon instruction, me céda tout, ou presque tout. Mais se souvenant de la menace que je représentais, sa cruauté n'avait pas de limite. Elle ne me battait pas, à cette époque, elle ne battait personne, mais sa peur du déshonneur était telle qu'elle me traitait parfois comme si j'avais été la fille de sa pire ennemie. [...] tu la perds, [la virginité] poursuivait-elle, et c'est la fin de nous c'est la fin de tout, tu la perds et tes frères et sœurs seront orphelins à la merci des vampires...
-Tu la perds et je t'égorge de mes propres mains, finissait-elle dans un grognement qui contrastait la beauté de ses traits. »⁴⁵⁰

Cette violence verbale et ces humiliations proviennent de l'angoisse du déshonneur. La fille explique qu'avant l'incident du jardin sa mère ne l'avait jamais battue. Néanmoins, d'après son discours, elle vivait des traumatismes psychiques journaliers⁴⁵¹. Le texte décrit la douleur de l'agression psychique comme un traumatisme aussi violent que l'agression physique. Cette narration expose la réalité d'une éducation algérienne obsédée par la virginité et l'honneur⁴⁵².

« ...me traitant de fille du diable, de mauvaise fille et de chienne en chaleur. Tu n'es qu'une *chegfet boul*, écumait-elle- traduire par « craquelure de pisse » (mise à part que ça n'était pas un compliment, je n'en ai jamais saisi le sens précis, ni de quelle pisse il s'agissait, la sienne dont je suis issue, ou la mienne qui serait à l'origine de mon délabrement)- et concluait par des menaces [...]
[...] Si tu ne m'obéis pas, je les révélerai, tes débauches, je les dirai à tous, tes perversions. A mes sœurs, à ma mère, à mes amis, à mes ennemis, au monde entier.
Craquelure de pisse, répétait-elle, chienne en chaleur »⁴⁵³

⁴⁴⁹ Nous considérons ce procédé comme une agression sexuelle que nous étudierons avec les formes d'agressions sexuelles.

⁴⁵⁰ Ibid., p.39, 40.

⁴⁵¹ Cette peur va avoir comme incident un consentement aux agressions sexuelles que nous étudierons dans le point suivant.

⁴⁵² Voir le chapitre de la virginité.

⁴⁵³ Ibid., p.41, 42.

Ombre sultane accuse, à plusieurs reprises, l'éducation « algérienne » de transmettre à la fille les angoisses de la tribu⁴⁵⁴. La mère algérienne, angoissée, conditionne sa fille à l'obéissance et à la soumission à l'homme « *Les hommes sont-ils jamais nus ? Hélas ! Peurs de la tribu, angoisse que les mères frustrées vous transmettent, obsessions d'un ailleurs informulé, tout vous est lien, bandelettes et carcan !* » P.130 O.S. Cette thématique de l'éducation est emblématique du le texte de Leila Marouane.

1.2.3. Le schéma de la violence

La jeune fille et la mère raconte la névrose maternelle véhiculée par des codes sociaux qui l'emprisonnent et dans lesquels elle emprisonne sa fille-victime. Cette névrose permet toutes les outrances tant qu'elles se produisent au nom de la famille algérienne. Elles façonnent l'éducation algérienne génératrice d'une violence perçue comme nécessaire pour ne pas déroger à l'éthique telle qu'entendue par la société.

A l'instar de l'homme (mari de Hajila) qui « corrige » sa femme pour qu'elle obéisse à ses ordres, la mère violente sa fille afin de la dissuader de déshonorer la famille. Le texte algérien dénonce cette culture de la violence impunie, qu'encourage, de fait, la société.

La trame du texte de Marouane trace le schéma évolutif de l'éducation violente. L'écriture se concentre d'abord sur la réception des traumatismes psychiques puis évolue vers la violence physique. Le schéma commence par « l'image pathologique » du corps féminin que la mère inculque à sa fille, bien avant sa puberté : un corps dangereux et menaçant porteur du danger du « déshonneur ». Ensuite survient la culpabilisation de l'attraction sexuelle du « corps féminin-coupable »⁴⁵⁵ :

« Voilà pourquoi ma mère associait le sexe à la saleté, me dis-je. Sans lui donner raison, dans mes rêves, grâce à mes lectures (Merci Colette), la semence de mon homme son sexe ses fesses ses poils seraient nectar et ambrosie, je fus prise de nausée, exécrant

⁴⁵⁴ Nous étudierons ce point amplement dans « la mère gardienne du harem »

⁴⁵⁵ Nous étudierons ces deux point ultérieurement.

mon corps comme on exècre de la viande avariée. »⁴⁵⁶

Puis se produit un épisode traumatique qui conditionnera le rapport de la fille à la sexualité et au droit au corps : Djamila, victime d'un harcèlement sexuel de la part de son cousin, se plaint à sa mère. Cette dernière, affolée, va la culpabiliser en l'accusant d'avoir provoqué « charnellement » son cousin. Nous lisons en ce discours, tant sur la forme que sur le fond, une deuxième agression verbale. Cette diatribe maternelle rend pathologique le sentiment de culpabilité chez Djamila. Le texte explique comment le conditionnement éducatif crée la culpabilité d'une façon générale et celle de la féminité en particulier: « *A force, ma mère parvint à me faire croire que cet épisode de mon cousin avait eu lieu par ma faute, et, peu à peu, je finis par me sentir responsable de tout regard mâle posé sur moi, lubrique ou non.* »⁴⁵⁷. Suite à cet épisode, la fille, craignant la violence de sa mère, et dans le but d'éviter « cette torture morale et psychique » va consentir à plusieurs formes d'agressions⁴⁵⁸.

« J'abattais la besogne sans souffler, ignorant la fatigue, et les méchancetés de ma sœur cadette, très vite imitée par les jumelles ; j'obtempérais avec le fol espoir de reconquérir l'affection de ma mère, d'apaiser ses esprits, ma pauvre mère que j'avais déçue, moi, sa fille aînée pour qui elle avait envisagé le destin dont elle-même avait été privée... »⁴⁵⁹

L'enfant, étant dépendant de sa mère durant les premières années de sa vie, cultive une forte angoisse d'abandon, ce qui va le conduire instinctivement vers l'auto-culpabilisation afin de ne pas décevoir l'être-nourricier-protecteur (la mère)⁴⁶⁰. Le texte, dans son écriture de la psychologie du personnage, matérialise ce sentiment infantile. La narratrice est dans l'éternel auto-culpabilisation, dans le sens où, ce sentiment est accentué par l'éducation culpabilisante. Elle est dans une position d'auto-flagellation. S'accusant d'avoir provoqué la douleur de la mère, elle est dans le déni de la violence dont elle est victime et elle est incapable de reconnaître son statut de victime.

⁴⁵⁶ Ibid., p. 48.

⁴⁵⁷ Ibid. p. 43.

⁴⁵⁸ Nous allons aborder ce point dans le viol sociologique et psychique.

⁴⁵⁹ Ibid., p. 155.

⁴⁶⁰ Céline Riaux, *La mère morte* : André Green :

http://www.edupsy.fr/wp-content/uploads/2015/06/R%C3%A9sum%C3%A9-synth%C3%A8se_La-m%C3%A8re-morte_C%C3%A9line-RIAUX.pdf Consulté en mars 2017.

1.3. La violence et l'espace:

Abir Dib a abordé l'écriture des violences psychiques et physiques liées au corps féminin d'un autre point de vue, celui de l'espace. Dans son analyse de *Mémoire de chair* d'Ahlam Mosteghanemi, la théoricienne constate que, pour Khaled, l'espace « maison » représente les humiliations et la soumission que subit sa mère et la violence de l'éducation dont sont victimes les femmes.

« L'espace féminin est également lieu de violence physique subie par la femme. La maison familiale rappelle au narrateur la violence et l'humiliation subies par sa mère et infligés par un père autoritaire qui, lui, jouissant d'une liberté absolue, mène en dehors de cette maison une vie adonnée à la luxure : *"Grand-mère était là pour consoler ma mère, et lui faire admettre la normalité de l'infidélité des hommes : les hommes se parent de leurs aventures, les portent comme on porte des broderies sur les épaules ! Mon père brodait ses aventures sur le corps de ma mère."* »⁴⁶¹

D'après l'étude de Abir Dib, l'espace social (la rue) dans le texte de Mosteghanemi est exclusivement masculin. Le texte revient sur la pression psychologique que ressent « le corps féminin » dans sa présence non-désirée dans la rue (la maison étant le seul espace féminin toléré), et l'isolement social que peut ressentir une femme qui tend à violer cet espace interdit.

« La narratrice lève le pan sur l'oppression que la femme peut subir si elle tente de réclamer sa liberté de mouvement et d'expression au sein de la société phallique. Sa présence dans un lieu masculin marque sa différence des autres femmes et en même temps l'isole dans un espace de marginalité par rapport aux hommes et aux femmes de sa société. »⁴⁶²

« Je vis donc avec soulagement le chauffeur descendre de voiture et me rejoindre, soucieux d'endormir la curiosité des passants. On ne voyait pas souvent une voiture officielle s'arrêter sur un pont, pour permettre à une femme au comportement bizarre d'admirer la vue! »⁴⁶³

⁴⁶¹ Abir Dib, Étude comparée sur « l'écriture du corps » chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi, op.cit. p.187

⁴⁶² Ibid., p.207

⁴⁶³ Idem, *Le chaos des sens*, op.cit. p.106.

Nous retrouvons cette écriture de l'espace interdit que décrit l'œuvre de Mosteghanemi dans les textes de Djébar, notamment dans *Ombre sultane*. Nous la retrouvons également dans *Les enfants du nouveau monde*. Chérifa en sortant seule (avec haïk) pour avertir son mari du danger qui le guettait subit cette pression sociale. En arpentant la rue elle se sent opprimée et scrutée. La narratrice raconte son état de honte et de culpabilité que provoquent les regards insistants des hommes de la rue et des terrasses de cafés⁴⁶⁴.

Dans *L'insolation*, Samia raconte son sentiment de claustration perpétuelle, n'ayant pas le droit de sortir sans une femme-surveillante, et refusant de quitter la maison du père pour retrouver une autre maison-prison.

« Tu avais répondu qu'enfermée entre quatre murs, dans la maison du père, puis entre les quatre murs du lycée où tu m'avais connu [...] tu avais répondu qu'entre la prison du jour et la prison de la nuit, tu en avais assez de te voir convoyer par une grosse femme voilée qui décourageait par sa laideur, sa hargne et sa mauvaise foi, toute tentative [...]

Tu avais répondu qu'entre la prison du jour et prison de la nuit, tu avais besoin de sortilèges. »P.14 L.I.

1.4.L'image sociale comme origine de la violence:

Nous remarquons que, dans ces exemples, l'enjeu social est constant. Dans tous ces textes l'image sociale est le moteur qui nourrit les psychoses liées au corps féminin. Dans *Ombre sultane*, ce qui a déclenché la colère du mari est l'aveu de Hajila « j'aimais sortir nue », à savoir l'existence du corps de sa femme sans voile dans la société. Dans *La jeune fille et la mère*, la mère ne bat pas sa fille lorsqu'elle apprend « sa bêtise », elle se contente de quelques agressions verbales. Mais, dès que la famille de son fiancé (donc la société) est mise au courant, la mère enclenche ses violences et agressions presque meurtrières.

Nous avons expliqué que ce qui angoisse la famille algérienne est l'honneur de la famille qui souvent ne se traduit que par la préservation de dans la virginité et la dissimulation des femmes de la famille. L'honneur est justement un concept

⁴⁶⁴ Nous avons étudié ce passage dans le chapitre : « le voile » .

social⁴⁶⁵ : (l'hymen) par exemple est une preuve apportée par la famille (à travers la fille) à la société de la non-souillure, de la non-exposition et de la non-sexualisation des femmes de la famille. Toute « l'éducation violente » et angoissée qui entourent ce fait trouvent leur origine dans la peur du regard et du jugement social⁴⁶⁶. Le texte algérien raconte l'agression physique, psychologique et sociale, de façon direct et indirect.

1.5. Violence et narration:

Néanmoins, où-en est « la narration » dans cette écriture protestataire? Comment écrit la violence ? Quel est son impact sur le texte ?

Abir Dib explique que Calixthe Beyala, dans son écriture de la violence en tant que thématique centrale⁴⁶⁷ atteint une violence scripturaire. L'essayiste explique que le vocabulaire choisi, la syntaxe de ses textes et le style de son écriture racontent aussi la violence que le texte (thématique) exprime.

« Mais ce n'est pas que la fiction qui rend compte de la violence. La structure du texte y contribue fortement. La violence fictive est soutenue par une violence scripturaire qui se manifeste par la crudité du langage et l'écriture fragmentaire. La violence ne se lit pas seulement par les images mais aussi elle se répand dans le texte, bouleversant sa texture et sa syntaxe, produisant le désordre et la cassure.

Beyala fait de cette perversion de l'écriture un moyen pour dénoncer et contourner la violence. Ainsi elle n'hésite pas à user excessivement de la ponctuation, de la répétition de certains mots subvertissant ainsi les règles de l'écriture romanesque. A la lecture de ses œuvres nous constatons qu'il s'agit de textes bousculés où la syntaxe est rebelle et où il y a un effondrement des formes. En effet la violence scripturaire répond à un sentiment de malaise, à un effondrement social et individuel mais aussi à la violence produite par certains rites et certaines traditions. »⁴⁶⁸

Abir Dib relève une récurrence dans les textes de Calixthe Beyala du mot

⁴⁶⁵ Voir le chapitre de « la virginité ».

⁴⁶⁶ Anthropologiquement la peur de l'abandon du groupe social.

⁴⁶⁷ « Ainsi le lecteur est confronté à des scènes de violence étatique ; oppression pratiquée par les militaires, les policiers et les forces de sécurité, violence sociale ; crimes, pillage et lynchage, et violence pratiquée sur les femmes et les enfants ; prostitution, violence conjugale, viol, et inceste. » Abir Dib, *Étude comparée sur « l'écriture du corps »*..., op.cit P.139

⁴⁶⁸ Ibid., p.349, 350

« sang ». Elle explique que sa fréquence a pour effet de « *produire une tension et donner une dimension visuelle et tactile à la violence.* »⁴⁶⁹. Cette analyse nous renvoie à Boujedra et à son écriture presque mythique du « sang » :

« Dans une étude qui se voudrait sémio-anthropologique, il faudrait remonter aux conceptions culturelles liées à cet élément qui correspond chez Boujedra à un signifié de violence et dont la manifestation la plus remarquable se fait sous la forme du sang menstruel qui obsède le narrateur de *La répudiation*[...]

Culturellement aussi, et les romans de Boujedra s'en servent, cette inversion mythique d'effets néfastes ou bénéfiques du sang reste liée à d'autres phénomènes comme le sacrifice, la circoncision... »⁴⁷⁰

La critique littéraire dépeint le texte de Boudjedra comme une littérature « violente », autant sur le fond que sur la forme. Cette violence, du « mot » et de « la thématique », est, à l'instar du texte de Calixthe Beyala, au service de l'engagement de son texte.

« Certes, Boudjedra ne prétend pas se faire moraliste ou défenseur de cette transgression (même si le rôle de moraliste lui conviendrait lorsqu'il critique l'aliénation de sa société). Au contraire, il condamne par ces fantaisies, même par les moyens de sarcasmes et de la parodie, le manque d'objectivité et la prétention de cette société arriérée d'étouffer une phénoménologie dégradée.

Cette phénoménologie ne doit être attribuée qu'à l'exercice de la violence sexuelle des mâles qui déchainent leur agressivité sur la femme, cible, insensible à leur avis, des instincts sexuels les plus violents. »⁴⁷¹

Le roman boudjedrien, traduit, à travers sa fiction, les problématiques socio-culturelles algériennes. Dans cette optique, il use de tous les outils que la littérature lui offre pour rendre compte de sa théorie. Toutefois Boudjedra ne constitue pas une exception, dans une étude sur la littérature maghrébine, on parle de la violence du

⁴⁶⁹ Ibid., p.351

⁴⁷⁰ Kangni Alemdjrodo, *Rachid Boujedra, la passion de l'intertexte*, Presse Universitaire de Bordeaux, 2001, P.51 :

https://books.google.dz/books?id=Xu7RUxZx8NAC&pg=PA53&lpg=PA53&dq=Boudjedra+et+le+sang&source=bl&ots=svTmKTe5lz&sig=yb5y87KyEBLYhR2bALmsNhknqAg&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewiytOTM_afUAhVCXhoKHUNqCE8Q6AEIITAA#v=onepage&q=Boudjedra%20et%20le%20sang&f=false consulté en Juin 2016.

⁴⁷¹ Giuliana Toso Rosinis, *Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, op.cit., P.16, 17.

texte maghrébin:

« Le roman, genre sans tradition propre dans l'espace littéraire arabo-berbère, était volontiers considéré dans les années 50 comme développant un réalisme progressiste. Il se trouvait donc associé à un progressisme tiers-mondiste naissant.

C'est donc tout naturellement que les lecteurs attendaient de cette littérature le témoignage et la contestation, pour ne pas dire directement l'engagement militant. La violence de la plupart des textes maghrébins peut être considérée comme une réponse à cette attente. Certes, tous ces textes ne sont pas militants : leur violence est avant tout celle d'une écriture non-conventionnelle, dont les cibles sont en grande partie les modèles littéraires reconnus. Cette violence porte le plus souvent sur le signifiant même des textes, comme si la littérature maghrébine de langue française ne pouvait surgir qu'en mettant elle-même en cause son existence comme texte. C'est là probablement une des marques de ce malentendu dans lequel cette littérature émerge. »⁴⁷²

La violence du texte algérien n'est que la reproduction de la violence sociale, politique et patriarcale que les écrivains dénoncent. C'est en cela, par exemple, que Rachid Boudjedra sera qualifié, à la suite de ses premières publications d' « enfant terrible ».

⁴⁷²Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui, *Littérature maghrébine d'expression française*, EDICEF/AUPELF, 1996, P.252.

2. Crime d'honneur :

Nous avons remarqué que toutes les formes d'agressions, que nous avons étudiées, sont perpétrées au nom de « l'honneur ». Le crime, ou le meurtre, est la forme la plus aboutie de l'agression que subit le corps féminin dans la fiction algérienne au nom de l'honneur. Nous avons, donc, choisi de lui consacrer une analyse indépendante.

Littératures⁴⁷³, films et séries télévisées ont largement épuisé cette thématique. Les textes algériens que nous allons étudier à ce sujet, ne l'abordent, ni d'un point de vue religieux ni dans ses dimensions historiques et anthropologiques, mais comme dénonciation d'une pratique injuste ancrée dans la société. Ces textes racontent le fait dans sa dimension sociale, traditionnelle et juridique.

Les crimes d'honneur ne sont pas une particularité arabo-musulmane, l'Histoire nous explique comment, et ce depuis la Rome antique, le chef-de-famille s'octroyait le droit de vie et de mort sur ses femmes en cas de transgression au code de l'honneur familial et social :

« Depuis la Rome antique, les crimes d'honneur sont un phénomène connu; le paterfamilias ou l'homme le plus âgé de la famille avait alors le droit de tuer sa fille célibataire qui avait des relations sexuelles ou une femme adultère⁴⁷⁴. Les crimes d'honneur existaient en Europe, au Moyen-Âge; par exemple, selon le droit judaïque ancien, la mise à mort par lapidation était la peine imposée à une femme adultère et à son partenaire⁴⁷⁵. De nos jours, cette pratique est principalement associée à des régions de l'Afrique de Nord et du Moyen-Orient. »⁴⁷⁶

⁴⁷³Le plus récent et l'un des plus connue est le roman d'Elif Chafak qui porte le nom de *Crime d'honneur*.

⁴⁷⁴Goldstein, M., « *The biological roots of heat-of-passion crimes and honour killings* », *Politics and the Life Sciences*, 2002; 21:2 p. 28-37.

⁴⁷⁵Brundage, J. A.. *Law, Sex and Christian Society in Medieval Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 55.

⁴⁷⁶Amin A. Muhammad (La Section de la famille, des enfants et des adolescents Ministère de la Justice Canada), *Enquête préliminaire sur les crimes dits « d'honneur » au Canada*, 2010 : http://www.justice.gc.ca/fra/pr-rp/jp-cj/vf-fv/ch-hk/ch_fra.pdf consulté en Juin 2017.

Néanmoins le texte algérien aborde cette thématique dans son acception algérienne⁴⁷⁷ (ou arabo-musulmane) qu'Amnesty international définit comme suit :

«Les crimes dits d'honneur sont une pratique ancienne consacrée par la culture plutôt que par la religion, enracinée dans un code complexe qui permet à un homme de tuer ou d'abuser d'une femme de sa famille ou de sa partenaire pour cause de "comportement immoral" réel ou supposé.

Parfois, cela peut partir d'un fait tout-à-fait anodin, comme bavarder avec un voisin de l'autre sexe, le fait de recevoir des appels téléphoniques d'hommes, le fait de n'avoir pas servi un repas en temps voulu... »⁴⁷⁸

2.1. « Le crime d'honneur » entre lois sociales et lois juridiques.

Le roman de Leila Marouane aborde le crime d'honneur comme une catastrophe miraculeusement évitée. A travers ces dialogues, le texte va « discuter » et dénoncer le jugement social et les lois algériennes qui défavorisent la femme-victime et qui protègent l'auteur-coupable de ce type de crime.

Dans l'analyse de la violence dans *La jeune fille et la mère*, effectuée plus haut, nous avons suivi le cheminement du texte pour raconter les différentes formes de violences. Toutefois, nous n'en avons pas traité l'issue : la mère, comme punition ultime, attachait Djamila à un palmier et la fouettait. Trop fatiguée pour continuer, elle chargea les frères de cette tâche. La mère expliquait à ses garçons, qu'ils pouvaient la frapper jusqu'à la mort et qu'elle en assumerait la responsabilité: « *-Allez-y, de toutes vos forces, soyez des hommes, ne vous laissez pas montrer du doigt, et si elle meurt, j'en assume la responsabilité, leur disait-elle.* »⁴⁷⁹ . Les frères s'exécutèrent. Néanmoins, la douleur de leur sœur ne les laissant pas indifférents, ils simulèrent la violence. La mère, quant à elle, continuait à la torturer jusqu'à ce que, les coups de fouet devenant trop violents, la fille perde connaissance, et se trouve à l'article de la mort.

⁴⁷⁷ Malek Chebel dans *Le dictionnaire amoureux de l'islam* explique son acception maghrébine : «

⁴⁷⁸ Amnesty international <https://www.amnesty.be/je-veux-agir/agir-localement/agir-a-l-ecole/l-espace-enseignants/enseignement-secondaire/Dossier-Papiers-Libres-2004-Les/article/4-6-les-crimes-d-honneur> consulté en Juin 2017.

⁴⁷⁹ Leila Marouane, *La jeune fille et la mère*, op.cit. p. 159.

Dans cet état comateux la fille, délirante, s'imagine qu'elle discute avec un ange qui lui raconte son avenir. A travers cet échange semi-conscient le texte va raconter l'injustice des lois algériennes : «-Est-ce à dire que je connaîtrai la douceur ?
-Oui, répondit l'ange. A condition que les lois de ton pays changent. Qu'elles cessent de te défavoriser. »⁴⁸⁰. Quelques lignes plus bas, l'Ange lui explique que la société est tout aussi responsable et que les lois ne changent pas la société « ...Sache aussi que les lois, nécessaires pour s'affranchir de la force et des hégémonies, ne changent pas obligatoirement les mentalités. »⁴⁸¹.

Le deuxième échange se fait entre les frères. Ayant remarqué son état critique l'un d'eux propose d'appeler la police et le second lui explique que la police et la justice ne punissent pas le crime d'honneur :

« -On devrait alerter la police, disait alors le rouquin.

-Tu n'y penses pas ! répliquait le brun.

-Pourquoi pas ?

- Ça ne servirait strictement à rien, car même s'ils la tuaient, le tribunal ne les condamnerait pas, on mettrait ça sur le compte d'un crime d'honneur.

-Ah bon ?

-Eh oui. C'est la loi.

-Heureusement qu'on n'est pas des filles...

-Oui, on, a vraiment de la chance. ...»⁴⁸²

Le texte, sans une dramatisation excessive, et à travers la simplicité d'un dialogue des deux jeunes frères qui tentent de sauver leur sœur, raconte « la justification » juridique de ce crime. Le texte s'insurge, sans violence, sur l'absurdité de la loi. Le lecteur qui a suivi le calvaire de Djamila est soudain interpellé par cette réalité : il comprend que la femme, au nom de l'honneur, est livrée à « son clan » sans protection civique, sociale ou juridique. Le texte tente de faire adhérer au lecteur un autre angle de vue en ce qui concerne les crimes perpétrés, au nom de l'honneur.

⁴⁸⁰ Ibid., p. 161.

⁴⁸¹ Ibid., p. 161.

⁴⁸² Ibid., 2005, p. 164.

La jeune fille et la mère, à travers des rôles nuancés, présente les trois piliers des gardiens de l'honneur : le père, la mère et les frères. Le père (ayant un rôle secondaire dans cette fiction) chargera la mère d'exécuter le châtement. Et la mère incitera ses fils à contribuer aux punitions (rasages de crâne et tortures) afin de les responsabiliser et de leur inculquer le rôle des «gardiens de l'honneur ».

Dans *Les enfants du nouveau monde* d'Assia Djébar l'approche est différente. Touma (la victime assassinée) commettra deux « crimes » : l'un qui touche la famille et l'autre qui touche la nation.

Touma a fait ses études à l'école française mais, après la mort de son père, elle sera forcée d'abandonner ses études pour travailler (en tant que secrétaire) et subvenir aux besoins de la famille. Touma, grâce à son travail, s'est mise à fréquenter le milieu européen, assistant à leurs bals et soirées. Face à cet affront « la grande famille d'Alger » s'est déplacée pour résoudre « ce scandale » et la cloître dans la maison. Deux mois après, Touma fuit la maison et reprend son travail et ses fréquentations européennes : «...des oncles venus exprès de la capitale, s'en étaient mêlés et l'avaient enfermée à la maison ; deux mois après, elle disparaissait... »⁴⁸³.

Touma a déshonoré la famille à deux reprises ; une première fois en fuyant la maison familiale, et une deuxième en fréquentant des Européens (parmi lesquels Martinez l'adjoint-commissaire français). La rumeur dira même qu'elle en était l'informatrice « *Tout le monde savait que Touma ne fréquentait que des Européens, elle plus indigne que la dernière des prostituées. «[...] les prostitués, elles, sont quand même des patriotes ; mais ta fille ! [...] elle trahit la cause ! »*⁴⁸⁴.

Face à ce double déshonneur public, le frère va, tout naturellement, « laver son honneur » : trois ans après sa fuite, le frère alors âgé de 17 ans, fatigué du poids du désaveu social, dans l'impossibilité de trouver un emploi et étant refusé par l'armée algérienne à cause de sa sœur « informatrice », lui lance un ultimatum : soit elle quitte

⁴⁸³ Assia Djébar, *Les enfants du nouveau monde*, op.cit., P.235.

⁴⁸⁴ Ibid., P.236.

la ville, soit il la tue. Comme elle refuse de céder à la menace, il va l'exécuter pour cause de « double déshonneur ».

« Ainsi, devant lui, le frère et la sœur se sont rencontrés [...] le garçon a pu voir nettement Tawfik sortir son arme ; il n'a pas entendu le coup de feu, mais le cri, d'abord [...]

Le corps de Touma est resté sur le sol, appuyé ainsi à demi, sur le côté, le cercle des hommes a eu le temps (« son frère !-il a vengé son honneur !- Dieu ait pitié de lui ! ») de contempler à loisir la victime abattue. »⁴⁸⁵

Dans ce texte qui raconte le processus de libération de l'Algérie, Touma se battait pour sa propre liberté, et y a offert sa vie en refusant de céder aux menaces de son frère. Elle, qui ne voulait que s'amuser « *Elle garde les yeux ouverts, rêve : « moi qui voulais tant m'amuser !... »*⁴⁸⁶, avait, d'après son frère, entaché l'honneur nationaliste de la famille. Mais la complexité du personnage de Touma pose une question essentielle : a-t-elle été tué pour l'amour du pays ou pour venger l'honneur du frère entraîné par « la désobéissance au clan » ?

« C'est au contraire par souci d'indépendance personnelle que la jeune Touma a choisi de rompre avec sa famille et travaille comme secrétaire dans une société d'assurances ; elle s'habille à la mode et fréquente Martinez, l'inspecteur de police qui pourchasse les hommes du mouvement de libération. La conduite de Touma est jugée inacceptable, telle une trahison, par son frère Tawfik : « Tu es la honte de cette ville ! »⁴⁸⁷

2.2. Du rite sacrificiel :

L'Insolation aborde ce point avec plus de recul. Nous le lisons dans une représentation « sacrificielle » que nous avons interprétée comme une écriture symbolique du crime d'honneur. Le déshonneur, dans les autres textes, succède à un acte « volontaire » ou « involontaire ». Dans *L'Insolation* le déshonneur est le moyen utilisé par Samia pour déstabiliser son père et se venger de ce qu'elle considèrerait comme comportement méprisant : « *De toute manière elle se sentait*

⁴⁸⁵ Ibid., P.245.

⁴⁸⁶ Ibid., P.234.

⁴⁸⁷ <http://wodka.over-blog.com/assia-djebar-les-enfants-du-nouveau-monde>.

méprisée... »P.17 L.I. Pour Samia le crime d'honneur peut être considéré comme une forme de suicide.

Obéissant à sa demande insistante, Mahdi, va l'emmener sur une plage déserte habitée par un vieillard silencieux, pour la « dépucceler ». Samia avait exprimé son désir de perdre sa virginité non par amour mais pour rompre le lien clanique. Sa décision est dictée par deux buts : acquérir une possession de droit sur son corps et humilier son père ainsi que le clan qui l'a privé de sa liberté. Samia appellera cet acte « une mise à mort » et « une mise à vie »⁴⁸⁸.

Samia savait cet acte suicidaire. Quand Mehdi lui confia qu'il redoutait son père et son clan, elle répliquait que le suicide restait une option. Samia use de la « défloration » afin de se couper les liens le père et le clan. La relation sexuelle devient un acte de rébellion volontaire et symbolique et non un acte charnel, en assumant « le crime d'honneur » qui en résultera. Elle formula à plusieurs reprises ce désir de déshonneur et de honte qu'elle souhaitait ; cette pensée est en soi un suicide, social, matrimonial et réel puisque sans la virginité la fille algérienne subit ces trois formes de morts.

Toutefois c'est le vieillard, habitant mystérieux de la plage « défloratrice », qui incarne le plus « le projet réparateur » du « crime d'honneur ». Le vieillard, qui a assisté à la scène de défloration par la lucarne du mausolée, va théâtraliser et symboliser la scène du meurtre de la fille déshonorante, en sacrifiant une chèvre en son nom. Le vieillard va ramener une chèvre, l'égorger (ce qui rappelle le père qui égorge sa fille afin de laver son honneur), verser son sang dans un seau et en asperger Samia en scandant : « le sang a réparé le sang ».

« ...il s'était mis à égorger l'animal dont il avait attaché auparavant les pattes de devant à celles de derrière. Samia se taisait [...] le couteau s'enfonçât, le sang avait giclé, mais le nègre n'avait pas fait de grande entaille, il recueillait le sang de la chèvre noire coulant par un orifice qui bleussait à vue d'œil et comme l'animal se mettait à cabrer, essayant de fuir la mort, le sang s'était mis à gicler dru, vers le ciel en petit geysier, rouge orange [...]

⁴⁸⁸ Voir le chapitre de « la Virginité ».

il recueillait le liquide dans un vieux bidon d'essence dont la mer avait rongé l'émail [...]il s'approcha de Samia qui avait regardé toute la scène et l'aspergea du sang de la bête encore chaud, mais déjà pas mal épaissi. Pour la première fois, je l'entendais dire des mots dont je comprenais la signification. Soliloque. Ce fut donc l'insolation [...] «va te laver maintenant, avait dit le nègre. Tu n'as rien perdu. Le sang a remplacé le sang ?»
»P.26, 27 L.I.

On peut interpréter cette scène de plusieurs manières:

D'abord, la scène rappelle les rituels sacrificiels que les marabouts pratiquent lors des différentes séances de guérison. Le vieillard, à travers ce rituel « sacrificiel », a pu réparer la virginité perdue ; le sang de la chèvre sacrifiée a réparé le sang de la virginité perdue. Cette interprétation est d'autant plus plausible quand on pense au « rituel sacrificiel » qu'a subi Selma (la mère de Mahdi), et auquel ce dernier a assisté : durant ce rituel, la sorcière, afin de guérir Selma des maladies physiques et psychiques qu'elle couve, a sacrifié un coq et a versé son sang sur elle. Mahdi, traumatisé, a assisté à toute la scène. Le personnage principal, dans son insolation et son aliénation mentale, a pu revivre ce traumatisme à travers cette scène, (probablement en le fabulant), d'autant plus que la maladie de Selma trouve son origine dans « une défloration », un viol que le père de Mahdi a commis⁴⁸⁹. Le coq et la chèvre sont sacrifiés pour « guérir » les deux déflorations.

Ensuite elle est une lecture d'une dénonciation symbolique, celle du crime d'honneur. Cette chèvre égorgée représenterait Samia. Le vieillard égorge la chèvre parce qu'il n'y a que le sacrifice qui répare le déshonneur, la chèvre étant sacrifiée à la place de Samia. L'honneur ne peut être réparé qu'en versant le sang parce que le sang (de la victime) répare le sang (virginal). Puisque l'honneur est une question de sang (le sang qui unit la famille).

A travers l'écriture de la thématique du « crime d'honneur », le roman algérien rend compte du « poids social » qui légitime le crime : le géniteur tue sa progéniture, le frère tue sa sœur, et la mère torture, jusqu'à la mort, sa fille. A travers une

⁴⁸⁹ Voir le chapitre du « viol conjugal ».

écriture qui prend parfois les atours d'un rituel sacrificiel, le roman algérien dénonce la caution sociale à cette pratique et met en lumière les failles juridiques qui font perdurer le sort réservé aux femmes.

3. Agressions sexuelles.

Le viol n'a été clairement défini à partir des années 90, dans l'affaire Akayesu⁴⁹⁰. Une des raisons de l'ambiguïté qui entoure cet acte réside dans la compréhension de la transgression : la détermination des limites de l'atteinte à l'intégrité physique de l'humain. Les textes que nous allons étudier redéfinissent les agressions sexuelles à la lumière de la liberté et de l'autonomie individuelles sont un noyau central.

Stamatios Tzitzis, dans un texte sur le criminel et la victime, explique comment le viol représente une forme d'appropriation du corps de l'autre :

« Or serait-il exagéré de soutenir que le viol, par la violation de la liberté, vise à déshumaniser la personne humaine ? La soumission de force d'une personne aux instincts d'une autre fait écho à la position du prédateur par rapport à son gibier, donc du maître par rapport à sa proie, du *dominus* par rapport à son *res*. En d'autres termes, la nouvelle définition du viol par le Code pénal le fait apparaître comme *l'appropriation* par autrui d'un droit fondamental sacré que tout régime démocratique postmoderne se fait un devoir impératif de garantir : la liberté individuelle. »⁴⁹¹

Nous empruntons cette définition comme support théorique de notre lecture exhaustive de l'inscription du viol et de l'agression dans le roman algérien, puisqu'elle semble illustrer le mieux la réflexion autour de ce thème. Stamatios Tzitzis écrit plus bas « *le viol dénote une atteinte à une liberté essentielle qui devient objet d'appropriation* »⁴⁹². Il explique Tzitzis explique que « *cette liberté est une propriété*

⁴⁹⁰ Dans l'affaire *Akayesu*, la chambre de première instance a dû définir le viol, dans la mesure où la définition de ce crime, au regard de certaines juridictions nationales, ne faisait pas l'objet d'un consensus en droit international. Le viol a été défini dans plusieurs de ces juridictions nationales comme tout acte de pénétration sexuelle non consenti consistant également en l'introduction d'objets quelconque dans des orifices du corps d'autrui : Emmanuel Decaux, Adama Dieng, Malick Sow, *Des droits de l'homme au droit international pénal: études en l'honneur d'un juriste africain, feu le juge Laity Kama*, 2007 : https://books.google.dz/books?id=CmIfrhQfzoC&printsec=frontcover&dq=Des+droits+de+l%27homme+au+droit+international+p%3%A9nal:+%3%A9tudes+en+l%27honneur+d%27un+juriste+africain,+feu+le+juge+Laity+Kama&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Des%20droits%20de%20l'homme%20au%20droit%20international%20p%3%A9nal%3A%20%3%A9tudes%20en%20l'honneur%20d'un%20juriste%20africain%2C%20feu%20le%20juge%20Laity%20Kama&f=false consulté en Juin 2017.

⁴⁹¹ Stamatios Tzitzis, *La personne criminel et victime*, P.151 : <https://books.google.dz/books?id=oQNY80AwhdUC&pg=PA148&dq=d%3%A9finition+du+viol&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjJ45K337TUAhWILcAKHdmsAK0Q6AEIITAA#v=onepage&q=d%3%A9finition%20du%20viol&f=false> consulté en Mai 2017

⁴⁹² Ibid., p.151

*existentielle, c'est-à-dire un mode d'activité qui appartient aux spécificités de chacun ; elle lui est inhérente. Elle lui assure l'autonomie d'action et l'aide à se fixer par rapport à l'autre dans le respect et l'honneur de sa propre personne et de celle d'autrui. »*⁴⁹³. Cette liberté individuelle est pensée dans le roman algérien, comme un droit altéré par des facteurs externes. Il aborde aussi le viol comme une atteinte de « l'autonomie d'action », à travers une éducation qui corrompt le « libre arbitre ». Il raconte comment l'éducation, la société, l'hypocrisie sociale créent une violation « pré-action » de cette autonomie.

Le regard anthropologique de la violence et analysé par Anthony Mangeon :

« S'interroger sur la violence, c'est réfléchir sur un mode de relation paradoxal, dans la mesure où la violence est précisément l'abolition de toute relation constructive, ou le déni de toute relation possible. C'est donc réfléchir sur les limites des relations humaines, qu'il s'agisse de relations entre individus, ou de relations entre les groupes et les cultures auxquelles ils appartiennent. Mais afin de mieux comprendre pourquoi la violence préexiste à certaines relations et comment certaines relations génèrent elles-mêmes ou à leur tour de la violence, il importe de réfléchir également sur les modèles qui structurent ces relations et qui constituent autant de cadre où la violence peut se renouveler indéfiniment, dans un cercle vicieux qui semble alors presque impossible à briser. En somme, pour comprendre les « états » et « les effets de la violence » il faut les replacer dans un cadre plus large, celui des modèles relationnelles où ces états prennent forme, celui des structures interactives où ces effets se produisent. »⁴⁹⁴

Le texte algérien s'inscrit dans cette perception que démontre l'auteur. Nous allons interroger les conséquences du viol et de l'abus sexuel. Nous allons prouver que l'écriture de l'agression sexuelle dans le roman algérien sonde les facteurs, les prédispositions socio-culturelles et éducatives qui induisent ces abus sexuels

Nous avons lu dans cette écriture du viol différentes formes d'agressions que nous appellerons : viol physique, viol psychologique et viol social. Nous appelons viol psychologique, toute pression psychologique et éducative volontaire et involontaire

⁴⁹³ Ibid.

⁴⁹⁴ Anthony Mangeon, *Les regards anthropologiques sur la violence : Alain Leroy Locke, Gregory Bateson, Marcel Mauss*, in : *Etats et effets de la violence*, CRTH. Université de Cergy-Pontoise, 2005, P.95.

qui a induit ou participé à la violation du droit de l'appropriation décisionnelle du corps (libre-arbitre). Nous appelons viol social, tout comportement social, traditionnel ou ordre-établi qui incite, induit ou permet une agression sexuelle. Au cours de notre recherche nous avons rencontré⁴⁹⁵ le concept de « viol social », proposé par Maurice Dayan dans *Trauma et devenir psychique*, pour désigner les réactions sociales traumatiques face à la victime⁴⁹⁶. Mais cette acception ne convient pas à notre analyse.

3.1. L'éducation sexuelle en cause.

La première forme d'agression à laquelle nous nous intéressons, est le viol de Sonia dans *Archéologie du chaos (amoureux)* de Mustapha Benfodil. Le personnage principal (violeur) est dans une spirale d'angoisses. Le texte décrit un chaos psychique, dans lequel, il est enfermé. Entre la culpabilité du « meurtre » de sa petite sœur et son existence qu'il juge « problématique », le personnage semble être dans une recherche de soi permanente et angoissante, de la liberté, de la beauté, de la spiritualité. Yacine est un personnage introverti, isolé et marginal.

Le nœud psychologique s'intensifie lorsqu'il faillit succomber à la séduction de sa belle-mère s'exhibant devant lui. Il ne put résister à la tentation d'aller vers elle. Malgré son désarroi, guidé par un désir incompris, il la rejoint. Commence alors une relation intime qu'il n'aboutira pas, par terreur et par retenue (cet évènement peut être considéré comme un harcèlement sexuel, puisque Yacine, à cette époque, n'était que lycéen, et ce fut sa première initiation sexuelle). Yacine désirait être à la hauteur de cette situation en « guerrier, violent » mais son jeune âge, son inexpérience dans ce domaine et la culpabilité œdipienne générera dégoût et de terreur face au vagin féminin.

« « Insoucians ! Railleurs ! Violents ! Ainsi nous veut la sagesse ! Elle est femme ; elle n'aimera jamais qu'un guerrier ! »

Ainsi me haranguait la voix de Nietzsche ; le Nietzsche d'*Ainsi parlait Zarathoustra*.

⁴⁹⁵Houda Bouzidi, *Le Viol et Ses Conséquences Traumatiques Sur La Femme Algérienne*, Mémoire de Magister, Université Mentouri de Constantine, 2007/2008.

⁴⁹⁶ « Non seulement le viol constitue une brisure de l'intimité psychique et corporelle, mais il risque d'exposer la victime à des questionnements instrisufs sur l'histoire de cette même intimité. Un second traumatisme, sorte de second viol social, précisant Dayan » Ibid., p.82

Mais je ne suis pas Nietzsche. Encore moins Zarathoustra.

Et je n'avais rien d'un guerrier.

J'étais comme un petit oiseau sur le point d'être aspiré par un cyclone. J'étais terrorisé.

TERRORISE !

Je fus parcouru de frayeur à la vue de cet animal charnu et poilu qui m'apparut soudain, me souriant avec ses grosses lèvres verticales, surgissant du plus profond de la nuit humaine. »⁴⁹⁷

Ce passage, que l'on peut lire dans les premières pages du texte, expose les deux facteurs traumatiques qui ont conduit le personnage à l'agression : celle de la non-éducation sexuelle (« *Elle est femme ; elle n'aimera jamais qu'un guerrier* ») et celle du traumatisme du harcèlement de la belle-mère (« *J'étais comme un petit oiseau sur le point d'être aspiré par un cyclone. J'étais terrorisé* »). Le personnage n'ayant jamais eu d'initiation à la sexualité, et prenant conscience, après l'incident de la belle-mère, de son manque d'expérience, il va tenter de faire sa propre éducation sexuelle en cherchant dans des livres qu'il comprend mal⁴⁹⁸. N'ayant comme repère que la vision traumatique « terrifiante » du vagin de la belle-mère, son impuissance face à cette vision et la culpabilité du désir « incestueux », cette éducation échoue.

« J'ai vite fait des progrès depuis Kheïra, comprendre en termes de connaissance théoriques, sans pour cela que j'eusse à jeter mon âme en pâture aux publications d'inspiration pornographique ou quelque chose de ce genre comme s'y adonnaient fébrilement mes congénères. Mes lectures me suffisaient. Je faisais mon « éducation sexuelle » avec les moyens du bord, avec, pour seul viatique et support didactique, cette image impossible dont ma belle-mère m'avait gratifié, comme si elle avait voulu m'indiquer la voie, m'éveiller à un monde qui m'était jusque-là totalement inconnu... »⁴⁹⁹

Le texte pose le problème du manque de communication et de l'absence de éducation sexuelle ; il dénonce les conséquences néfastes que produit le tabou qui entoure « la sexualité » dans la société algérienne. L'enfant grandit sans apprendre le respect de son corps, celui de l'autre et de la non-appropriation violente. D'autant plus

⁴⁹⁷ Mustapha Benfodil, *Archéologie du chaos (amoureux)*, barzakh, 2007, p.22.

⁴⁹⁸ Puisque la citation qu'il cite, n'incite pas à la violence mais à l'instinct dans une rapport consenti.

⁴⁹⁹ Ibid., p.27, 28.

que Yacine a été victime d'abus sexuel, qu'il n'a pas pu reconnaître en tant que tel, puisqu'il ignorait ses droits⁵⁰⁰. Le personnage évoque, notamment, le cas de ces amis, qui ont recours à « des inspirations pornographiques » afin de combler le manque d'information. Ce recours à « la pornographie » représente un danger plus grand, du fait de la violence des scènes qu'elle offre, sachant que l'enfant n'assimile pas encore la notion du consentement. La société (politique, école, parents, ordre social) participe au viol indirectement, n'offrant pas à l'enfant l'éducation nécessaire pour comprendre les limites de son instinct.

3.1.1. Le rejet du féminin : lecture psychologique.

Yacine, suite à l'agression de la belle-mère, décide de tenter une abstinence totale de toute forme de relation intime avec les femmes, et il va s'y appliquer durant des années, jusqu'à ce que Sonia, par son admiration, son amour, sa séduction et son insistance, réussisse à réveiller en lui cet instinct. Sonia désirait, certes, un rapport intime, mais en préservant sa virginité. Toutefois, Yacine, pris dans un délire psychotique, va la violer :

« Celle-ci était obstruée par un hymen, ma foi, récalcitrant. Prise de panique comme toute vierge s'adonnant à ce douloureux exercice pour la première fois, Sonia se mit à crier comme une petite fille : « Non, pitié, pas ça ! ». Loin de tempérer mes ardeurs, les cris de Sonia ne firent qu'enflammer mes sens et aiguïser ma cruauté. La voici hurlant de plus belle. Et plus elle criait, plus je m'acharnais. J'entrai dans un état démentiel [...] Mais ses cris, loin de m'attendrir, m'excitèrent. Me rappelèrent Camélia. Camélia par moi étranglée. Camélia qui devait crier comme elle aussi, dans sa détresse désarticulée. Qui devait pousser des plaintes assourdissantes à son échelle des sons, des horreurs et du système solaire. Mais je n'entendais rien. Comme à présent avec Sonia [...] Et je poussais

⁵⁰⁰ « Trop peu d'enfants et de jeunes sont suffisamment préparés pour mener leur vie sexuelle en toute sécurité et de façon satisfaisante. Au moment où ils en auraient le plus besoin, ils n'ont en général aucune discussion ouverte avec des adultes en qui ils ont confiance. Cette lacune est aggravée par le fait que les enfants sont envahis par des messages flous et contradictoires (et le plus souvent négatifs) sur la sexualité et sur le genre. Cette situation peut contribuer à rendre les enfants vulnérables à la contrainte, aux abus et à l'exploitation. Une éducation sexuelle efficace est donc essentielle pour pallier ce déséquilibre. » Peter Gordon, *L'éducation sexuelle et la prévention de la violence sexuelle* : https://www.coe.int/t/dg3/children/1in5/Source/PublicationSexualViolence/Gordon_fr.pdf Consulté en Juillet 2017.

brutalement en enferrant Kheïra et son organe fabuleux. Sa majestueuse plaie purulente.
Je vais te manger vivante, Kheïra ! [...] Mais où penses-tu t'en aller comme ça Kheïra ?
car moi je ne voyais que Kheïra, ma très belle belle-mère [...]
Je venais d'assassiner sa virginité.
J'ai violé Sonia, j'ai violé Kheïra. »⁵⁰¹

Cette intimité féminine ravive le souvenir du traumatisme de la belle-mère harceleuse. Le personnage, et ce depuis le début du texte, développe une forme de rejet et de terreur envers le féminin. Cette terreur commence dès son plus jeune âge où il tue sa sœur encore bébé, afin de préserver « son zizi ». Yacine, lors de ce viol, est dans un délire psychotique, confondant Sonia, Camélia (la sœur) et Kheira (la belle-mère). A travers ce viol il se venge du féminin « perturbateur », voulant se prouver à lui même et à Kheira (dans son délire) qu'il est à la hauteur de cette « plaie-vagin » qui le torture depuis tant d'années.

Ce rejet du « féminin » est provoqué par plusieurs traumatismes intériorisés, par le personnage-enfant. Ils seraient à l'origine de ce nœud angoissant qui s'extériorise en violence (viol). Le premier, parvient à l'âge de trois ans, quand il tue, dans une angoisse infantile qui se matérialise dans la peur qu'elle lui vole « son zizi », sa sœur de quelques mois. Le deuxième se matérialise dans la haine que sa mère lui voue, lui voue pour avoir tué sa fille. Puis à l'âge de huit ans, sa mère, qui n'a pas pu supporter la perte de son enfant se suicide ; la culpabilité d'avoir provoqué sa mort, représente le troisième traumatisme. Et enfin à l'âge de dix-sept ans avec l'initiation agressive à la sexualité que lui sera imposée par sa belle-mère.

« Ma mère est morte quand j'avais huit ans. [...]

En vérité, sa raison avait quitté ce monde bien avant son corps.

Et tout était ma faute. [...]

Pour autant que je me souviens, je vécus heureux de un à trois ans. L'arrivée de Camélia déclencha en moi une jalousie infernale. Un jour que ma mère vaquait à je ne sais quelle basse besogne, me laissant seul avec ma petite sœur [...] je pris un oreiller et, sans réfléchir - à quoi peut bien penser un galopin de trois ans sur le point de commettre un meurtre ?!- je m'abattis sur la petite poupée de chair et l'étouffai. [...]

⁵⁰¹ Mustapha Benfodil, *Archéologie du chaos...*, op.cit., p.113, 114.

Ma mère ne me le pardonnera pas.
Ne se le pardonnera pas. [...]
Elle mourut du chagrin de Camélia.
Ma faute. »⁵⁰²

La culpabilité d'avoir tué sa mère et sa sœur, ajouté au sentiment d'abandon et d'agression, allaient créer en lui un rejet systématique de « la femme ». Cette haine du « féminin », longtemps enfouie, le conduit à une vengeance symbolique, de la sœur, de la mère et de la belle-mère, sur le corps de Sonia.

« Ma mère s'était coupé les veines dans la salle de bains [...] Peu importe ce que dira le rapport d'autopsie : la cause de sa mort, c'était moi. Je ne regrettais pas d'avoir tué ma sœur c'était de la légitime défense. Je voulais ma mère pour moi tout seule. [...] A présent, même sa haine est partie. Même son désamour me manque. La salope, la garce, la traîtresse ! Comme toutes les femmes, du reste...

Ma mère abandonneuse pour enfant abandonnique... »⁵⁰³

Freud explique que la violence est une expression inconsciente des conflits internes, un procédé complexe qui extériorise des sentiments refoulés à travers l'agression de l'autre.

« Pour autant, la psychanalyse freudienne ne considère pas l'agressivité humaine comme un fait évident, mais plutôt comme une pulsion complexe attestée par l'inconscient, et notamment par l'observation clinique de deux phénomènes : le sadisme et le masochisme. Cette observation conduit Freud à analyser le plaisir spécifique d'où procède l'agressivité qui révèle l'ambivalence fondamentale des sentiments du sujet à l'égard d'autrui. Ainsi l'agression permet de mettre au jour le mélange d'amour et de violence, donc la dimension d'antagonisme et de conflit, généralement refoulée par l'individu, qui cernant le développement psychique de l'homme... »⁵⁰⁴

⁵⁰² Ibid., p.10, 11.

⁵⁰³ Ibid., P.10, 12.

⁵⁰⁴ Thèse de doctorat, Aggressivité et violence :

http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2009.nasr_r&part=169735 Consulté en Juillet 2017.

Si nous appliquons cette théorie au texte de Benfodil, le viol de Sonia s'explique, comme nous l'avons mentionné plus haut, par l'extériorisation des conflits refoulés : « amour-haine » de la mère, la culpabilité des meurtres et celle de l'inceste qui se transforme en une haine générale de la femme qui se matérialise dans ce viol.

3.1.2. La part sociologique.

Le viol de Sonia se lit notamment comme une « mise en cause » du comportement social face aux agressions sexuelles : d'abord, la haine que voue ce personnage au corps féminin n'est pas étrangère à la société algérienne⁵⁰⁵ qui cultive occulte parfois la violence et le viol. D'un autre côté, le silence et le tabou qui entoure la sexualité créent la victime (Sonia) et le bourreau (Yacine) (qui est lui même victime, vivant dans une souffrance silencieuse, dû au tabou et à la non-éducation sexuelle, qui le conduira à une marginalité malade). Yacine réagit comme toute victime de violence, en devenant violeur.

L'archéologie du chaos (Amoureux), a cette particularité de raconter le viol féminin du point de vue de l'agresseur. Yacine est un narrateur « autodiégétique »⁵⁰⁶ ; le texte, en adoptant son regard et non celui du personnage agressé, nous offre un angle d'analyse différent. Le texte raconte un des nombreux cheminements qui conduisent un homme à un acte aussi « violent ».

A l'instar du roman de Benfodil, le roman algérien penche sur les nuances de l'agression, du harcèlement, et du viol du corps féminin. L'ambiguïté plane souvent sur le consentement et la complexité du mécanisme psychique qui construit la « capacité » du refus : qu'est ce que le consentement ? Qu'est ce qu'un viol ? Qu'est ce qu'une agression sexuelle ? A quel point la famille et la société sont responsables des

⁵⁰⁵ Nous nous référons à une pièce de théâtre, « Haine des femmes », mis en scène par Mounya Boudiaf, qui met en scène la violence sociale, de certaines situations, envers la femme : Avignon Festival & Compagnies / AF&C <https://www.youtube.com/watch?v=4rs0C1pPacE> Consulté en Juillet 2017.

⁵⁰⁶ « Le terme autodiégétique est utilisé en littérature pour désigner une forme de narration dans laquelle le narrateur est également un des protagonistes de l'action, joue son propre rôle dans l'histoire qu'il raconte. Exemple : Ce roman est rédigé à la première personne du singulier, avec un narrateur autodiégétique. » <http://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/autodiegetique/> Consulté en Juillet 2017.

différentes agressions que subit le corps féminin ? Telles sont elles les interrogations que provoque l'écriture de l'agression sexuelle dans le roman algérien (maghrébin).

3.2. Le viol social : mère et société.

Dans son écriture algérienne, l'éducation⁵⁰⁷ reste la première source des agressions sexuelles. Si dans *La nuit sacrée* le trouble est identitaire et social, dans *La jeune fille et la mère*, l'éducation de la culpabilité et de la violence ont induit différentes formes d'agressions sexuelles que Djamila va subir. Nous avons étudié dans le point précédent le schéma éducatif qui semble être la thématique centrale du roman, maintenant nous allons étudier les conséquences de cette éducation. La culpabilisation, l'angoisse et la peur dans lesquelles vit la fille vont conditionner ses choix et son image du corps. Ce texte interroge aussi la dualité du consentement / refus, comme une conséquence du traumatisme de l'éducation.

3.2.1. Du viol psychologique.

Nous avons évoqué plus haut l'épisode de la tentative d'agression sexuelle qu'a subi la fille de la part de son cousin. En visite chez eux, la nuit venant, il a tenté d'abuser d'elle. Mais elle réussit à s'en dégager en se débattant. Le lendemain la fille dénonce le cousin à sa mère, cherchant protection et sécurité après ce traumatisme qu'elle a vécu. La mère, choquée et angoissée, réagit avec violence. La réaction de la mère comporte sur trois étapes:

- D'abord, la mère va s'assurer que l'hymen, preuve sociale de l'honneur familial, est intact : elle demandera : «- *Tu es sûre qu'il ne te l'a pas enlevée, ta culotte ? me lança-t-elle.* »⁵⁰⁸ et ce avant de procéder à la vérification manuelle de la virginité. Cette première réaction désigne la priorité de la virginité : la peur de la mère se concentre sur la perte de la virginité en tant qu'honneur et non en tant que violence subie par la fille. L'obsession du déshonneur dépasse celle de la peur instinctive maternelle⁵⁰⁹. Le traumatisme vécu par la fille est ignoré face à la menace qui a plané sur sa virginité. Le

⁵⁰⁷ Celle du garçon, dans son manque de respect pour la femme et son corps et celle de la fille dans ce que nous expliquons dans ce point.

⁵⁰⁸ Leïla Marouane, *La jeune fille et la mère*, op.cit., p. 41.

⁵⁰⁹ Ce qui explique les crimes d'honneurs.

corps féminin dans sa dialectique émotionnelle et sensorielle est dégradé face à l'honneur qu'elle est sensé représenter.

-En second lieu, l'agression ne sera ni reconnue ni dénoncée : « *Pour éviter le conflit avec sa belle-sœur, ou pour m'épargner l'humiliation, pensai-je du haut de mes cinq ans, se contentant de surveiller mes cousins, lors de leur passage...* »⁵¹⁰. Le texte fait silence, la fille n'est pas reconnue en tant que victime, processus nécessaire pour la guérison d'un traumatisme. La mère par peur du scandale va taire l'incident. La victime ne sera pas reconnue et l'agresseur ne sera pas puni.

-Puis la culpabilisation et la responsabilisation : la mère, dans une violence extrême, poussée par la peur du déshonneur, va accuser sa fille d'avoir séduit le cousin (à l'âge de cinq ans !). La victime devient coupable. La culpabilité de la féminité et du corps féminin passe de l'implicite à l'explicite⁵¹¹.

«Tu passeras ta vie allant d'un homme à l'autre. C'est moi qui te le dis, enfant de malheur. D'ailleurs, tu l'as déjà entamée, cette vie, à cinq ans, en séduisant ton cousin, répétait-elle tandis que je m'allongeais sur le sol, écartant bien les jambes pour que ma génitrice y trouvât l'objet duquel dépendait son honneur. Sa vie.

A force, ma mère parvint à me faire croire que cet épisode de mon cousin avait eu lieu par ma seule faute... »⁵¹²

-Et Enfin la mère va immortaliser l'humiliation et le traumatisme. Dans le but d'éviter un incident pareil, la mère va procéder à un rappelperpétuel de la douleur de l'agression, rappelant à Djamila sa responsabilité dans l'agression qu'elle a subie. A chaque fois que la fille refuse la fouille-virginale ou à chaque soupçon de la mère, cette dernière réitère les humiliations et la culpabilisation en menaçant de dévoiler son vice :

« Mais s'il arrivait que je veuille me dérober à l'inspection du fond de mon vagin [...] ma mère hurlait [...] Puis s'empressait de me rappeler l'histoire de mon cousin, me traitant d'enfant du diable, de mauvaise fille et de chienne en chaleur. Tu n'es qu'une *chegfet*

⁵¹⁰Ibid., p. 41.

⁵¹¹ Nous allons étudier l'éducation de la culpabilité plus amplement dans le chapitre de « L'objectivisation du corps féminin »

⁵¹²Ibid., p.43.

boul, [...] et concluait par des menaces qu'elle le révélerait à mes cousines de Paris de Nantes de Bordeaux [...] je les révélerai, tes débauches, je les dirai à tous, tes perversions. A mes sœurs, à ma mère, à mes amis et à mes ennemis, au monde entier. »⁵¹³

3.2.2. Le consentement de « l'évitement »

Dans l'ordre d'importance de la narration, l'agression du cousin devient secondaire, face à la réaction de la mère, que l'on appellera « agression psychologique ». Si le cousin a tenté une seule agression, la mère va ranimer ce traumatisme continuellement, le perpétuer durant des années jusqu'à ce qu'il se transforme en une obsession qui va altérer ses décisions. La culpabilité que va créer ce processus va rendre confus la perception du droit au corps et du libre arbitre.

«...et peu à peu je finis par me sentir coupable de tout regard mâle posé sur moi, lubrique ou non. Si bien qu'à chaque fois que je ne pouvais pas prendre mes jambes à mon cou, qu'un ou plusieurs garçons réussissaient à m'attraper, les sentant violents, chauds comme un volcan, prêts à tout pour arriver à leurs fins, je me laissais faire. Pourvu que ma mère n'en sût rien. Prions. »⁵¹⁴

L'approche de ce texte est surprenante : les agresseurs directs sont des hommes, mais c'est la mère qui est désignée. Les conséquences psycho-émotionnelles pathologiques qui ont suivi cette agression (sachant que l'incident a eu lieu à l'âge de cinq ans) ont provoqué un consentement « d'évitement ». La fille a développé un rapport conflictuel avec le droit au corps. Ce conflit se lit dans sa relation avec les hommes qui vont l'approcher. Elle va d'abord les fuir comme une première manifestation du refus, puis, convaincue de la responsabilité de son corps, et afin d'éviter la violence de la mère, « se laisser faire ».

L'exemple de l'apprenti ébéniste, avec qui elle entretenait une relation « presque-régulière », concrétise cette découverte équivoque de la sexualité. Lors de leur premier contact intime, à l'âge de onze ans (dans un jardin, immobilisée contre le tronc d'un arbre), la fille ne réagira pas, par peur de se faire violenter et par peur que sa mère apprenne cette deuxième agression (l'angoisse du premier traumatisme). Néanmoins

⁵¹³Ibid., p.42, 43.

⁵¹⁴Ibid., p. 43.

elle va prendre plaisir à ces attouchements. La découverte du plaisir sexuel arrive dans des circonstances similaires à ce premier traumatisme dans un « consentement d'évitement » provoqué par la mère.

« Contrairement à ce que pourrait penser le lecteur, j'en demande pardon à ma mère et à toutes les gardiennes de vertu, cela ne me dégoûta en rien.

Sans lâcher mes mamelons, il releva ma jupe, baissa ma culotte, se mit à fouiller dans ma vulve, d'abord avec les doigts, puis avec son sexe.

Tout en le nichant entre les lèvres, il a répété :

-Si tu ne bouges pas, je ne te ferai pas de mal, et je te fabriquerai un coffret à bijoux.

Je n'en avais rien à battre, de son coffret à bijoux, d'ailleurs je n'en vis jamais la couleur, mais je ne bougeai, de peur qu'il ne m'enfonce, bien sûr, et ne me déchire l'hymen, et aussi parce que, me disais-je, si je me débats, il deviendra violent, et je serai bien obligée de dire qui m'a battue, dans quelles circonstances, et une fois de plus, ma mère Paris Nantes Bordeaux le monde entier m'accuseront de toutes les débauches. »⁵¹⁵

Toutefois, Djamila, lors d'un soliloque silencieux accuse sa mère de son agression. Elle hurle sa colère contre elle : « *Silence, vieille folle. Silence, mère immonde. Ne vois-tu pas que diable, c'est toi ! Que c'est à cause de toi et de tes obsessions que je me laissais tripoter dans le jardin public ?* »⁵¹⁶

A travers une stratégie d'écriture qui place la thématique de l'éducation⁵¹⁷ comme halo du sens, le texte observe l'agression sexuelle sous un angle psychologique. L'agression sexuelle (directe) difficilement repérable, redéfinissant le consentement et accusant une problématique, est peu étudiée et peu écrite, comme celle de l'éducation de la violence qui conduit l'enfant à consentir à la violence de la rue afin d'échapper à celle de la maison.

3.2.3. Viol social : mère et société.

Nous retrouvons cette même réaction compulsive qui se concentre sur l'obsession virginale dans *La chambre de la vierge impure*. « Lalla Noura » tante et mère adoptive de Sultana, apprenant que sa nièce de 15 ans a eu une relation intime, s'est précipitée à

⁵¹⁵Ibid., p. 47.

⁵¹⁶Ibid., p. 41, 42.

⁵¹⁷ L'éducation comme conditionnement de l'enfant

vérifier la présence de son hymen. Néanmoins, contrairement à la violence de la mère de Djamila, Sultana va subir l'indifférence de sa tante. Celle-ci lui explique que tant que sa virginité est sauve, tout acte intime est moralement et religieusement acceptable. La permission de la mère est souvent le guide moral indispensable à l'enfant. La non-reconnaissance « maternelle » de l'agression se superpose ainsi à la violence de l'agression sexuelle.

« Je ne pouvais pas m'asseoir. Ma mère adoptive, ou plutôt ma tante, peu importe, était angoissée et tourmentée. Loin des yeux de Safia, elle m'a déshabillée et elle n'a pas hésité à faire entrer son doigt jusqu'au fond de mon petit vagin. Dès qu'elle a découvert que j'étais vierge et que le poilu ne m'avait pas dépuclée, la peur a disparu et une quiétude s'est installée dans son regard. Rassurée, elle a levé les deux bras vers le ciel et commencé à prier Allah en le remerciant d'avoir sauvé ma virginité : « Dieu soit béni, ma chère Sultana, on t'a fait l'amour par derrière. Dans notre religion, cela n'est pas très grave, ce n'est pas interdit !... » P.151 C.V.I.

Dans cette écriture de l'abus sexuel qu'a subi Sultana, nous avons repéré trois formes d'agressions ; physique, psychique et sociale. Sultana est une orpheline de 15 ans abandonnée par ses parents. Afin d'aider sa tante (mère de substitution) chez qui elle vit, elle vendait quelques articles en faisant du porte à porte. Lors de ses sorties, un homme l'invite à entrer chez lui, prétextant un achat important de sa marchandise. Sans la violenter, il va commencer par des attouchements superficiels, puis il va lui imposer une fellation. Le jeune âge de la fille va contribuer à sa confusion. Si au départ elle trouvait agréable les attouchements qu'il perpétuait, elle va être prise au piège et ne saura pas réagir face à cet acte qu'elle ne comprend pas. Elle sera toutefois contente de recevoir « un billet d'argent » même si elle ne l'a demandé.

« ...dans ses caresses une sorte de refuge clément. [...] Je n'ai pas trouvé en moi la moindre défense, ni le moindre refus. J'ai découvert dans ses gestes un jeu excitant magnifique et émouvant. Entre la peur et le trouble, je n'ai pas résisté [...] Puis il a sorti de son slip son gros truc bien tendu et sans tarder il me l'a enfoncé dans la bouche. Il m'a demandé de le sucer. J'ai fait ce qu'il me demandait. Petit à petit il tirait fort sur mes cheveux. Il me faisait mal. Il serrait ma nuque et ma gorge. J'ai eu peur qu'il m'étrangle. Puis d'un seul jet il a déversé une grande quantité d'un liquide épais et savonneux dans ma bouche. Je ne savais quoi faire avec ce liquide dans ma bouche qui arrivait jusqu'à

ma gorge bouchée par son gros truc ferme et hérissé. J'ai avalé tout ce que j'avais reçu dans la bouche. Et j'ai sauté du lit. Toute nue, en flèche, je me suis vue dans le miroir d'en face. Et j'ai vomi... » P.149. C.V.I.

Sultana, sans nommer ni comprendre ses agissements, devint prostituée. Les hommes du village la sollicitaient pour des attouchements et des fellations, et la payaient pour ses services. Mais les attouchements vont se transformer en viol avéré (pénétration anale), quand ce même homme - qui l'avait initié à cette pratique (qu'elle appelle « Le poilu ») -, va abuser d'elle plus gravement. Cet acte va faire tomber Sultana dans la dépression, le traumatisme étant important ; toutefois, elle ne réagira pas, se contentant de pleurer de douleur et de peur.

Dans une étude sur « *le corps féminin dans l'écriture d'Amin Zaoui* », Louise Leila Dris-Hadouche, hésite à nommer l'acte sexuel que Sultana subit tant que viol⁵¹⁸, puisque cette dernière ne réagit pas à « l'agression ». Néanmoins la loi considère que le mineur n'a pas la maturité nécessaire pour le refus ou le consentement, raison pour laquelle les relations sexuelles avec mineure sont interdites. Ipso facto, ce qu'a enduré Sultana, est à considérer comme « un viol ». Ajouté à la peur paralysante, le personnage, ne comprend pas le concept du droit au corps et au refus (à cause de la non-éducation sexuelle). Elle ne maîtrise pas, non-plus, les normes morales et sociales. En conséquences, comme c'est le cas de beaucoup de victimes de viol, elle ne réagira pas. Le texte nous décrit l'acte concrètement l'acte comme un abus sexuel violent.

« Ce jour-là, il m'a fait l'amour par –derrière. Avec difficulté il a pu faire pénétrer sa grosse verge bien tendue. Quand je l'ai senti collé entièrement à mon petit corps, je n'ai pas crié. J'ai pleuré, en silence. Cela m'a fait mal. » P.151 C.V.I.

Cette pression morale et psychique sera refoulée et se traduira par un rejet de la religion musulmane. L'expression de cette douleur à travers la religion, n'est pas innocente : l'imam du village, représentant suprême de la morale et protecteur au nom

⁵¹⁸«Même si on ne peut réellement parler de viol dans ces cas – Sultana ne résiste pas réellement, les vocables et expressions se rapportant à la violence tels qu' « enfoncer », « tirer fort sur les cheveux », « serrer la nuque et la gorge », « sang », « faire mal », « pleurer », « douloureux », « cruel » montrent à quel point le corps féminin est violenté et malmené.» Louise Leila Dris-Hadouche, *L'écriture du corps féminin dans l'œuvre d'Amin Zaoui*. In : Fouzia Bendjlid, *Corporalité et marginalité dans le roman algérien contemporain*, Crasc, 2016, p.78.

de son statut religieux, compte en effet parmi les harceleurs. Cet épisode va particulièrement heurter Sultana. D'autant plus que, durant l'acte, l'imam invoquera Dieu, dans sa grandeur. La douleur que ressent Sultana à ce moment là, sera confondue avec la religion et ses représentations.

« Je le suivis sans hésitation [...] Pour me garder calme, il commença à me réciter des versets du livre d'Allah en faisant des gestes en rond sur ma tête. L'air paisible et serein, il me déculotta. Il me demanda de lui faire des choses qui n'étaient pas bien pour les bons croyants. Des choses qui ne sont tolérées ni par l'islam, ni par les vrais musulmans. Je fis tout ce qu'il me réclama. Il me pénétra par la bouche. Je lui suçai la verge. [...] il cria fort : « *Allah Akbar...Allah Akbar* » Au bout de quelques instants, je reçus dans ma bouche quelques gouttes de liquide savonneux. Il me donna des pièces et m'offrit un exemplaire du Coran... » P.153, 154 C.V.I.

Sultana se sent trahie, abandonnée par l'humain et le divin. Elle va contourner cette angoisse inconsciente, liée aux différentes agressions et insécurités, en se tournant vers une autre religion, en essayant de fuir son anxiété par l'écoute des chants catholiques sur sa radio. Le rejet de l'Islam se manifeste comme un rejet des viols. Cette conversion est la forme la plus aboutie de l'expression du traumatisme lié aux abus sexuels sur mineur, qui constitue une thématique centrale du le texte.

Aussi le chapitre « La chambre de la vierge impure » est chargé d'une subjectivité qui influence la lecture. Une étude stylistique est nécessaire pour la compréhension de cette charge. La lecture stylistique (sémantique de l'expression) et une étude de la syntaxe et du sens qui se rattache au « *problème des tabous et des euphémismes : euphémismes de superstition, de délicatesse, de bienséance propres à certaines époques, à certaines collectivités, comme le langage précieux.* »⁵¹⁹. La société et l'époque donne au mot un sens spécifique, qui régit l'acte de la lecture, qui est d'abord « *une représentation que le récepteur construit de l'émetteur fait partie de cet acte : repérer les marques de l'engagement subjectif propre à l'émetteur est*

⁵¹⁹ Pierre Guiraud, *La stylistique, Que sais-je ?*, PUF, 1^{er} éd. 1955, 1972, p.57.

*nécessaire à l'établissement du sens et de la dimension littéraire (l'engagement subjectif et les genres ont ainsi partie liée) du texte étudié. »*⁵²⁰.

Les valeurs que comportent le vocabulaire différent : « *les valeurs stylistiques de l'expression (expressives et impressives) sont la source d'effet de style ; les uns sont des effets naturels, liés à la nature linguistique des formes : sons, forme, étymologie, structure, etc. ; les autres sont des effets d'évocation, découlant de l'association de ces structures avec les situations et les milieux qui les emploient. »*⁵²¹. Cette science distingue aussi entre les valeurs expressives « qui trahissent les sentiments, les désirs, le caractère, le tempérament, l'origine sociale, la situation du sujet parlant e et les valeurs impressives « *qui traduisent ses intentions délibérés, l'impression qu'il veut traduire, valeurs particulièrement importantes dans l'expression littéraire. »*⁵²²

Si nous appliquons cette théorie stylistique sur ce chapitre en tenant compte des variables du contexte socio-culturel de la réception⁵²³ et du jeune âge de la narratrice, nous remarquons que le choix du vocabulaire (valeur impressive) produit un effet de style particulier, celui de l'évocation⁵²⁴ ; dans les citations que nous avons relevées (témoins du récit de Sultana), nous remarquons des particularités de style.

Le texte raconte l'abus. Dans le titre d'abord : « *La vierge impure* ». Sultana, qui a été violée sans rupture de l'hymen, est une vierge impure⁵²⁵. Une image que la société et sa mère ont créées, par leur obsession de la virginité et celle de l'impureté originelle du corps féminin « *...Attention à tes va-et-vient. Ton corps est un Satan* » P.133 C.V.I.

En second lieu, parle récit « enchâssant » de Sultana. Le texte principal (récit enchâssé) s'interrompt pour donner la parole à la victime. Son histoire sera racontée dans une narration externe (récit enchâssant), en étant narratrice autodiégétique (Je). Cette stratégie a deux effets : d'abord sa narration revêt les allures d'un témoignage.

⁵²⁰ Catherine Fromihague, Anne Sancier-Château, *Introduction à l'analyse stylistique*, 1^{ère} édi, Bordas, 1991, Armand Colin, 2006, P.79.

⁵²¹ Pierre Guiraud, *La stylistique*, op.cit. p.58

⁵²² Ibid. p.57.

⁵²³ Pierre Guiraud, *La stylistique, Que sais-je ?*, PUF, 1^{er} éd. 1955, 1972, p.57.

⁵²⁴ Ibid., p.58.

⁵²⁵ Nous allons étudier le sens problématique de la virginité indépendamment.

Le texte rompt le silence qui entoure « l'abus des mineurs », en offrant la parole à la victime. Le deuxième effet est celui de l'intérêt : cette interruption du continuum narratif par une courte conséquence va capter l'intérêt du lecteur⁵²⁶. La troisième particularité réside dans le vocabulaire choisi. En narrant les abus qu'elle a subi Sultana utilise le vocabulaire de l'enfance : « refuge clément », « magnifique et émouvant », « Puis il a sorti de son slip son gros truc », « J'ai fait ce qu'il me demandait », « Il me faisait mal », « l'amour par-derrière », « J'ai pleuré, en silence. Cela m'a fait mal. », « Il me demanda de lui faire des choses qui n'étaient pas bien pour les bons croyants », « J'étais contente de pas avoir inquiété ma tante » P.152 C.V.I.

Le lecteur se substituant au personnage, considérant son jeune âge et l'innocence de son expression reçoit le texte avec empathie et aussi colère. L'innocence et l'impuissance de l'expression produisent un effet de style qui attire la compassion. Le texte se veut dénonciateur de l'impunité qui entoure les crimes sur mineurs et la souffrance silencieuse qu'ils engendrent. Le texte accuse l'éducation, le manque d'encadrement juridique et la duplicité sociale face aux agressions sexuelles. En plus de l'agression psychique, incarnée par la mère, puis de l'agression physique, incarné par « Le poilu » et le muezzin, il y a l'agression sociale incarnée par le silence de la société face aux abus subis⁵²⁷.

3.2.4. L'abus sexuel maternel « involontaire ».

L'écriture de l'abus sexuel n'est pas toujours évidente. Ce dernier peut épouser une forme involontaire et ne pas avoir une intention charnelle. Ceci-dit, nous le reconnaissons à cause de l'écriture de la douleur vécue par le personnage et l'humiliation qui rappelle les conséquences du viol classique.

⁵²⁶ Le roman portera le nom de ce chapitre.

⁵²⁷ Sultana explique que plusieurs hommes solliciteront des pratiques sexuelles, nous concluons que le village était au courant de sa « prostitution » : « Lalla Noura, la sœur de ma mère Rokia, était satisfaite de ce travail et de mes gains. Des hommes, dont l'âge égalait celui de mon père ou de mon beau-père, Salman le Grand, m'invitaient de temps en temps à entrer chez eux et me demandaient de leur sucer les organes sexuels et n'hésitaient pas à éjaculer dans ma bouche. Au début, après chaque éjaculation, je vomissais. Puis je me suis habituée. » P.150 C.V.I.

Nous avons étudié dans *La chambre de la vierge impure* et dans *La jeune fille et la mère*, les mères procèdent à la vérification manuelle de l'hymen⁵²⁸. La fille dans *La jeune fille et la mère* raconte l'humiliation et la douleur psychique engendrée par cette pratique :

« Mais s'il arrivait que je veuille me dérober à l'inspection du fond de mon vagin, qu'elle auscultait munie d'une loupiote à piles, à la recherche de la fameuse membrane, pratique qui m'humiliait, qui me mortifiait, à laquelle je ne m'étais jamais habituée [...] ma mère hurlait, se déchirait les joues, s'arrachait les cheveux par touffes, prenant Dieu, ses prophètes et les saints de la terre à témoin. »⁵²⁹

Le personnage a vécu plusieurs formes d'agression directes et indirectes ; toutefois le viol « involontaire »⁵³⁰ qu'elle a subi du fait de sa mère reste le plus important et le plus dangereux. En effet il est multiple, continu, répétitif et humiliant. La fille a des humiliations constantes. La fille souffrait de ces postures dégradantes qu'elle vivait comme une agression physique et psychique. Le texte démontre que, dans les comportements sociaux algériens, la dignité du corps féminin est niée par l'angoisse obsessionnelle de la virginité.

La loi française, américaine, britannique, suédoise... définit le viol comme étant l'introduction d'un corps, membrane ou objet, dans celui d'une autre personne sans son consentement. L'introduction du doigt par la mère afin de vérifier l'hymen, est donc considérée comme « viol » :

« Le viol est défini par le Code pénal (article 222-23) comme tout acte de pénétration sexuelle, de quelque nature qu'il soit, commis sur la personne d'autrui par violence, contrainte, menace ou surprise. C'est un crime passible de la cour d'assises. On distingue le viol des autres agressions sexuelles à travers l'existence d'un acte de pénétration qui peut être vaginale, anale ou buccale. Cet acte peut être réalisé aussi bien avec une partie du corps (sexe, doigt, ...) qu'avec un objet. »⁵³¹

⁵²⁸ Cette tendance a fortement diminuée mais ils subsistent quelques cas, spécifiquement dans le milieu rural.

⁵²⁹ Leïla Marouane, *La jeune fille et la mère*, op.cit., p.41

⁵³⁰ Il est involontaire parce que la mère n'avait pas l'intention d'agresser sexuellement sa fille.

⁵³¹ <http://droit-finances.commentcamarche.net/faq/21116-viol-definition-juridique> consulté en Octobre 2017

Djamila vit cette « agression indirecte » à trois reprises, par trois personnages différents : la mère, le gynécologue et une vieille femme à qui son père confiera la mission de s'assurer que l'hymen est intact et n'a subi aucune lésion :

« Aussitôt la vieille femme me précipita dans son taudis, sombre, empestant l'excrément de chèvre et le sommeil.

Sans un mot, elle m'allongea sur le sol, baissa mon pantalon, puis me déculotta. Elle posa la bougie sur un guéridon, m'écarta les cuisses. Tirant fortement sur une des lèvres, s'éclairant avec la flamme de la bougie, elle regarda à l'intérieur de mon vagin. Je savais ce qu'elle y cherchait, ma mère fouillait souvent à cet endroit de mon anatomie, je l'ai déjà, et je ne broncherai pas. »⁵³²

Confortant l'affirmation juridique citée plus haut, les dégâts psychiques que décrit Djamila (humiliation, honte...) sont une agression sexuelle involontaire. Involontaire, certes, car la mère et la société ne réalisent pas le traumatisme subi et parce que leur intention n'est ni agressive ni sexuelle. Cependant la souffrance psychologique est présente. Cette approche est notamment guidée par l'approche stylistique du texte : le choix de la syntaxe est un support à l'expression de l'affect. Le vocabulaire traduit la douleur psychique ressentie par le personnage - « baissa mon pantalon, puis me déculotta », « ma mère fouillait souvent à cet endroit de mon anatomie », « pratique qui m'humiliait, qui me mortifiait, à laquelle je ne m'étais jamais habituée ». Cette écriture suscite l'émoi chez le lecteur⁵³³ et confère au texte, à l'écriture, un pouvoir de dénonciation et de revendications féministes.

Cette « pratique » est d'autant plus condamnable qu'elle survient à un âge critique. Simone de Beauvoir explique la fragilité psychologique de la fille dans l'enfance et à la puberté:

« Ce qui se passe dans cette trouble période, c'est que le corps enfantin devient un corps de femme et se fait chair. [...] s'ouvre vers douze ou treize ans la crise de la puberté. Cette crise commence beaucoup plus tôt pour la fille que pour le garçon et elle amène des changements beaucoup plus importants. La fillette l'aborde avec inquiétude, avec

⁵³² Leïla Marouane, *La jeune fille et la mère*, op.cit., p.61, 62.

⁵³³ « L'instance prévue et projetée par le narrateur-écrivain qui destine son message dans une situation d'écriture donnée à un récepteur qu'il imagine et qui peut avoir sa place dans l'énoncé. » Catherine Fromihague, Anne Sancier-Château, *Introduction à l'analyse stylistique*, op.cit., p.79.

déplaisir. Au moment où se développent les seins et le système pileux, naît un sentiment qui parfois se change en fierté mais qui est originellement la honte ; soudain, l'enfant manifeste de la pudeur, elle refuse de se montrer nue même à ses sœurs ou à sa mère, elle s'examine avec un étonnement mêlé d'horreur »⁵³⁴

Dans cette période trouble du changement corporel, accompagnée du désordre psychique dû à la construction fragile de l'estime de soi et de « l'image inconsciente du corps », intervient cette fouille vaginale. Cette intrusion dans l'intimité corporelle lorsque la mère va à la recherche d'une membrane « naturellement » secrète : « *Seule le sexe défini comme organe urinaire était bien un peu louche, mais secret, invisible à autrui* »⁵³⁵. Du reste, Djamila développe des angoisses irrationnelles quant à « son intimité » ; elle imagine que cette fouille continuelle, a eu comme conséquence, de lui changer la couleur de ses poils pubiens : « *c'est peut-être pour ça, me dira-t-on, que mes premiers poils pubiens ont poussé blancs, et le sont restés, blancs comme neige, une barbe de père Noël en verdirait de jalousie* »⁵³⁶.

Djamila vit dans une double angoisse : celle de la violation de l'intimité du corps et celle de, la sacralisation de la virginité. Elle la poursuivra jusqu'à l'âge adulte. A travers cette pratique, la fille comprend, que cette membrane représente, pour le père, la mère et la société, une menace pour son honneur et celui de la famille⁵³⁷.

3.3. L'écrivain coupable :

Ces narrations de la violence sexuelle et de son origine, nous conduisent à évoquer en conclusion l'écriture comme violence. La création est violence. Imaginer et écrire les violences d'une société dans laquelle l'écrivain vit s'apparente à « une mise à nue » coupable. Maïssa Bey raconte cette souffrance :

« Il y a, me semble-t-il, dans l'acte d'écriture, un ensemble de contradictions inhérentes à toute activité créatrice. Déjà, la nécessité de puiser dans ce que l'on a de plus intime, de plus secret, de plus profond pour l'exposer, le mettre en lumière, en prenant le risque

⁵³⁴ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit., p.62, 63.

⁵³⁵ Ibid., p. 63.

⁵³⁶ Leïla Marouane, *La jeune fille et la mère*, op.cit., p.41.

⁵³⁷ Nous allons étudier ce point ultérieurement.

d'affronter le regard et le jugement des autres, constitue une mise en danger de son être.
[...] Il faut « aller à contre-silence ». »⁵³⁸

Dans le texte de Wahiba Khiari, la narratrice du récit « enchâssant » est une écrivaine (l'auteure s'identifiant au personnage), qui raconte et imagine le viol d'un autre personnage. Elle confie la douleur de l'écriture du viol, se sentant coupable de cette violence. Fantasmer le viol, pour l'exorciser, en le projetant sur un personnage fictif, fait que l'écrivaine, devient coupable du viol.

« Je suis tout aussi coupable que ces hommes qui la violent. Je lui ai imposé des douleurs inimaginables, et cette voie vers l'enfer, je l'ai tracée pour elle et pour les autres afin d'assouvir ma soif d'écrire. Je peux tout aussi bien l'achever, ça soulagerait ses peines, mais j'ai encore besoin d'elle vivante, souffrante, écorchée jusqu'à la moelle. Écrire c'est aussi entailler la chair pour tatouer l'indélébile mémoire. » P.105. N.S.

Écrire la violence sociale et, spécifiquement, l'abus sexuel dans sa considération sociologique, est un acte de cruauté, envers soi (auteur), envers la langue et envers le lecteur. L'auteur, en choisissant de raconter la douleur des abus sexuels, en écorchant et en imaginant sa société, se fait violence, fait violence à la langue et fait violence au lecteur. Violaine Houdart-Merot dans son étude de la violence dans la littérature (en prenant le théâtre chez Antonin Artaud comme exemple) explique :

« Mais cet appel à la cruauté, entendu comme parole agissante, comme acte de vie, comme exorcisme face à la violence de la condition humaine est-il Artaud ? Ne serait-il pas emblématique d'une exigence que l'on rencontre chez de nombreux autres écrivains, en un mot d'un « devoir » de violence pour reprendre le beau titre de l'écrivain Yambo Ouloguem.

Ce devoir de violence se déclinerait, comme chez Artaud, sur plusieurs plans : violence faite à la langue, violence faite à soi-même et violence à l'égard de son lecteur, ces trois plans étant intimement imbriqués. »⁵³⁹

C'est par la violence et dans la violence que le texte raconte l'abus sexuel que subi le corps féminin. A travers une stylistique particulière, et à travers les trames

⁵³⁸ Maïssa Bey, déclaration de mai 2001, citée par C. Chaulet-Achour in *Ecrire en Algérie. Maïssa Bey, Sept années de création*, citée dans Violaine Houdart-merot, *Du théâtre de la cruauté au devoir de violence*, in *Etats et effets de la violence*, CRTH. Université de Cergy-Pontoise, 2005, P.309.

⁵³⁹ Violaine Houdart-merot, *Du théâtre de la cruauté au devoir de violence*, in *Etats et effets de la violence*, CRTH. Université de Cergy-Pontoise, 2005, P.304.

d'une imagination qui rappelle à s'y méprendre, les codes, les règles, les fléaux et les traits sociaux qui engendrent ces agressions, le texte algérien réfléchit à l'origine du viol. Il épouse les méandres et astuces de l'inconscient imaginé afin de comprendre le consentement et le faux-consentement. La littérature algérienne accuse la mère, le père, l'ordre et le silence social de fermenter le viol et les abus sexuels.

4. viol conjugal (par emprise):

« Les courtisanes, nous les avons pour le plaisir ; les concubines, pour les soins de tous les jours ; les épouses, pour avoir une descendance légitime et une gardienne fidèle du foyer »⁵⁴⁰

Le viol par emprise est commis à l'encontre d'une conjointe. Il est perpétué dans le cadre de fréquentation et de relations amoureuses : *« Un lien affectif existe préalablement, l'agression se produit quand le partenaire masculin refuse de prendre en considération le non désir de sa partenaire et son refus d'une relation sexuelle. »⁵⁴¹*

Bien avant la civilisation gréco-romaine, et ce depuis l'invention de l'institution du mariage, la femme, au sein du couple est, implicitement ou explicitement, propriété privée de l'époux⁵⁴². A travers les époques et les civilisations, ce statut a subi quelques inflexions mais son essence est restée la même, jusqu'au XX^{ème} siècle, où le féminisme européen réussit à modifier progressivement ce regard ; quant au féminisme arabe et maghrébin, il peine, jusqu'à nos jours, à faire sortir la femme de ce rôle tant la société est imprégnée par le principe de l'objectivisation. C'est cette conception du corps-féminin « objet de plaisir » passif et ses conséquences dans les relations intimes, que la littérature algérienne tente aussi de dénoncer.

Chez les grecs, l'épouse était responsable de la descendance. En effet les femmes *« en tant qu'épouses, sont liées par leur statut juridique et social ; toute leur activité sexuelle doit se situer à l'intérieur de la relation conjugale et leur mari doit se situer à l'intérieur de la relation conjugale et leur mari doit être leur partenaire exclusif. C'est sous sa puissance qu'elles se trouvent... »⁵⁴³*. Le plaisir charnel ne la concernait pas, son corps étant au service du mari et du foyer. Dans le moyen âge et ce jusqu'au début du vingtième siècle, la femme en Europe et dans le monde arabo-musulman était sous la coupe de l'homme sur tous les plans. Sa fonction première était celle de la reproduction : *«...à l'étude, il paraît évident qu'il ne s'agit que de la fonction de reproduction qu'on vénère et non l'individu. Aussi les épousailles sont-elles cruciales*

⁵⁴⁰ Demosthène, *Contre Nééra*, p.122. Citée in : Michel, Foucault, *Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs*, tel Galimard, 1^{ère} éd. 1984, 2005, p.187.

⁵⁴¹ Houda Bouzidi, *Le Viol et Ses Conséquences Traumatiques Sur La Femme Algérienne*, op.cit., p.29.

⁵⁴² Exceptions faites de quelques sociétés matriarcales.

⁵⁴³ Michel, Foucault, *Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs*, op.cit., 2005, p.190.

dans la vie d'une femme arabe, car de leur issue dépend son destin futur »⁵⁴⁴. Simone de Beauvoir analyse les conséquences de ce phénomène:

« Depuis les civilisations primitives jusqu'à nos jours, on a toujours admis que le lit était pour la femme un « service », dont le mâle la remercie par des cadeaux ou en assurant son entretien: mais servir, c'est se donner à un maître ; il n'y a dans ce rapport aucune réciprocité. La structure du mariage, comme aussi l'existence des prostituées, en est la preuve : la femme *se donne*, l'homme la rémunère et la prend. Rien n'interdit au mâle de maîtriser, de prendre des créatures inférieures... »⁵⁴⁵

Cette analyse correspond à la situation de l'épouse dans le couple algérien, bien que l'origine de ce regard soit légèrement différente, la société algérienne puisant ses codes dans une lecture « spécifique » du texte religieux et dans un héritage culturel centré sur « le mâle ». De ce fait le corps de l'épouse n'acquiert pas le droit au refus : elle appartient de facto au mari. Le texte littéraire rend compte de la non-existence d'un code moral incriminant la violence sexuelle conjugale. Selon Stamatios Tzitzis, pour qu'il y ait incrimination pénale, il faut un processus en mesure de transformer « la morale sociale » en délit pénal :

« La réalisation d'un comportement, incriminé par le droit pénal, comprend fondamentalement la violation d'une ou de plusieurs valeurs juridiques. La norme formelle qui renvoie à la punition d'un crime confirme toute une morale sociale officielle qui s'exprime par la symbolique du châtement. Elle formalise ainsi une déontologie du faire et du ne-pas-faire. »⁵⁴⁶

Mais la société algérienne traditionnelle et moderne⁵⁴⁷ ne reconnaît pas, comme atteinte morale, le viol conjugal ; la femme étant confinée dans la passivité au sein du couple, et le mariage étant une licence qui offre le corps féminin comme objet de plaisir incontestable. Tandis que dans beaucoup de pays le viol conjugal est reconnu par la loi, la France en est un exemple⁵⁴⁸, en Algérie le texte est ambiguë. En 2008,

⁵⁴⁴ Malek Chebel, *Encyclopédie de l'amour en Islam, Tome I*, op.cit., p.283.

⁵⁴⁵ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit., p. 149.

⁵⁴⁶ Stamatios Tzitzis, *La personne: criminel et victime*, op.cit.

⁵⁴⁷ Il est à noter un certain changement quant au regard social vis à vis de la femme et de son statut d'épouse mais elle reste dans une forme de soumission face au patriarcat dans sa version marital.

⁵⁴⁸ « désormais, le viol peut être commis entre époux, C'est au nom de la liberté de chacun que la jurisprudence l'a retenu même dans le cas de personnes unies par liens du mariage. La mise en importance du droit de disposer librement de son corps dépasse ainsi l'ancienne conception du mariage selon laquelle le commerce sexuel du

Houda Bouzidi affirmait dans son mémoire sur le viol en Algérie et ses conséquences que la loi algérienne ne reconnaissait pas le viol conjugal comme crime « *Par ailleurs, le législateur algérien permet à l'homme de forcer son épouse à avoir des rapports sexuels, il n'est pas reconnu religieusement de parler d'un viol entre les conjoints sur la base que le contact sexuel est un droit du mari et un devoir de l'épouse.* »⁵⁴⁹

L'œuvre d'Assia Djebar et celle de Rachid Boudjedra seraient-elles dans un processus de création d'une déontologie sociale nouvelle en sensibilisant le lecteur-réception-société à l'injustice de la violence physique du viol conjugal et de ses conséquences psychiques? L'écriture de la relation intime dans le cadre du mariage serait-elle une fiction engagée au service du féminisme-humanisme qui voudrait rendre compte de l'atteinte morale du corps féminin, revendiquant le droit au refus, au plaisir et au droit à l'intégrité du corps ?

Il serait erroné d'affirmer que l'écriture du couple marital dans la littérature algérienne est toujours liée à une sexualité pathologique⁵⁵⁰. Mais le texte algérien s'est beaucoup intéressé aux différentes pathologies dont souffre le couple : sur le plan érotique,sexuel, communicationnel et relationnel. Pour comprendre cette thématique d'ordre sociologique et culturelle, il nous faut cerner l'imaginaire arabo-musulman de sa relation à la sexualité et au mythe de la virginité. Le dysfonctionnementrelationnel du couple maghrébin étant dû, entre-autre, au statut « passif » imposé à la femme au sein du couple, au patriarcat (père et mari) et au tabou (silence) qui entoure la sexualité.

« Il est dit que l'homme *fait*, alors que la femme *est*. Ainsi, telle qu'elle se donne à voir, la dissymétrie dans l'attente, son hétérogénéité de « fonction » ou d'« état », en partie imposée par la physiologie des sexes, masquent subtilement le « tour de main idéologique » qui préside à la disparité sexuelle. »⁵⁵¹

couple est un devoir pour les époux et, en particulier, pour la femme. Celle-ci cesse ainsi de « subir » un comportement qui puisse blesser son intimité de personne. »Ibid.

⁵⁴⁹Houda Bouzidi, *Le Viol et Ses Conséquences Traumatiques*, op.cit., p.55.

⁵⁵⁰ La relation d'Isma et de l'homme dans *Ombre sultane*, de Chérifa et de Youssef dans *Les enfants du nouveau monde...*

⁵⁵¹ Malek Chebel, *L'esprit de sérail...*, op.cit., p.123.

La relation intime du couple dans le monde arabo-musulman débute, le plus souvent, lors de la nuit de noce. Elle sera déterminante pour leur vie conjugale, prouvant la vertu de la femme et la virilité de l'homme. Cette nuit revêt, donc, des traits symboliques que l'on retrouve dans le texte littéraire. La littérature et le cinéma maghrébins s'y intéressent particulièrement, mais leur écriture diffère d'un auteur à un autre et d'un texte à un autre. Chez Rachid Boudjedra, l'écriture du viol conjugal réside dans une représentation symbolique qui fait place à diverses interprétations ; sous la plume d'Assia Djebar, nous rencontrons une écriture franchement féministe qui insiste sur la reconnaissance du viol en projetant le prototype de la femme algérienne sur le personnage fictif.

4.1. Le viol raconté (*Ombre sultane*) :

Dans les textes d'Assia Djebar le viol conjugal reste une thématique constante à travers laquelle, sont mis en lumière l'état psychologique et la détresse vécue par le personnage féminin. *Ombre sultane* raconte plusieurs fois « la nuit de noce » : une première fois à travers le récit principal, une seconde fois dans un chapitre qui sera dédié à cette thématique et qui portera son nom, et enfin en étudiant les conséquences de cet acte sur la vie conjugale.

Le texte utilise deux stratégies d'écriture complémentaires. La première est une micro-narration et la deuxième est une macro-narration. Nous entendons par micro-narration une mise en lumière de l'acte-viol dans son détail : une écriture à teneur psychologique, qui s'attarde sur le déroulement de la nuit de noce, en accompagnant le personnage dans sa réaction psycho-physiologique. Nous entendons par macro-narration une écriture spectatrice qui focalise un souvenir de la narratrice sur une voisine qui se marie. Dans cette écriture, la narratrice met en relief, à travers un regard synthétisant, les différents paramètres sociaux d'où résulte ce viol-légitime.

Micro-narration : *Ombre sultane* est dans un processus de dénonciation. Pour ce faire, le texte accompagne le personnage féminin qui raconte les détails de son agression : le couple Hajila/« l'homme » a été fondé à la manière traditionnelle. L'homme ayant vécu un premier échec marital avec Isma, il recherche,

en sa nouvelle épouse, l'obéissance et la docilité. Leurs rapports sont utilitaires, dénués de toute démonstration ou considération affective ou amoureuse⁵⁵². Leur mariage ne sera consommé qu'après trois mois de vie commune, période durant laquelle l'homme va s'adonner à des « attouchements sensuels » sur le corps de Hajila. Ce premier contact est vécu comme une agression, que son corps va subir passivement mais dans la souffrance :

« Tu étendais ton corps près de l'autre corps. Tu prenais soin de ne rien frôler. Dans le noir, une main tâta tes seins puis ton ventre contracté. Tu suspendais ton souffle. Tu attendais sans dormir. Tu te levais peu après dans le noir pour t'allonger plus bas, sur le matelas posé à même le tapis, au pied du lit moderne. » P. 30 O.S.

Hajila est un objet-stimulant, aux parties érogènes « attrayantes ». Le corps, dans le mécanisme de cet acte charnel, est morcelé : les seins et le ventre comme parties érogènes sont désirés, le reste du corps ainsi que le psyché, est inexistant. Hajila subit les premiers moments intimes comme une agression : nous ne pouvons pas qualifier ce rapport d'échange entre deux personnes, mais d'interaction entre une personne – le mari – et un objet étranger – le corps de Hajila –, dont il dispose et use pour son plaisir. Ce premier rapprochement « non-abouti », peut se décrire par le contact de la main de l'homme sur le corps de Hajila.

Après trois mois de vie conjugale l'union est finalement « consommée », dans la violence du « viol ». Hajila la vit comme un traumatisme qu'elle identifie et verbalise : « *Le viol, est-ce le viol ? Les gens affirment qu'il est ton époux, la mère dit "ton maître, ton seigneur"...* » P.90 O.S. Le texte ne s'attardera pas beaucoup sur la description mécanique de la scène. Il se focalisera sur la réception-réaction physique à cette agression. Le lecteur accompagne Hajila dans le flux et reflux de sa résistance. Et, face à ce corps féminin agressé et en souffrance, se tient l'homme-agresseur « amusé » et ravi de cette résistance.

« Toi, tu t'es battue dans le lit en te découvrant une vigueur insoupçonnée. Sa poitrine t'écrase. Tu te glisses, tu tentes d'échapper au poids, tes bras serrés spasmodiquement contre tes flancs, tu te fais de plus en plus raide à l'intérieur de l'étreinte. Les bras de

⁵⁵²Hafid Gafaïti, *Les femmes dans le roman algérien*, op.cit., p.197

l'homme enserrant, se desserrant, tu plies les jambes sans oser frapper, sans tenter de fuir. La lutte est circonscrite au matelas, aux draps froissés qui s'enroulent [...] Tu fermes déjà les yeux. La conclusion approche, tu reprends la résistance. L'homme halète contre ton cou ; il semble rire, à demi surpris :
- C'est bien !... Tu ne veux pas, mais c'est bien! » P.90 O.S.

Dalila Arezki explique que la résistance féminine lors de la « la nuit de noces », ayant une acception sémantique spécifique, est recommandée : résister à l'acte charnel est une preuve ultime de la vertu et de la pureté féminine qui se prouve dans le non-désir et le non-plaisir sexuel.

« L'homme doit faire preuve de virilité, d'autorité, de puissance. La femme doit faire preuve de passivité, de pudeur, de complaisance, de résistance simulée pour sauver dans un dernier sursaut d'orgueil la forteresse prise d'assaut et déjà aux mains de l'ennemie! C'est donc dans un rapprochement sexuel entaché d'agressivité pour l'homme et de passivité pour la femme, que sera consacré le mariage »⁵⁵³

Dans cet extrait la virginité ne suffit pas à prouver la pureté du corps féminin. Il faut aussi à l'homme « le refus » et « l'exécration » de tout contact charnel pour qu'il soit rassuré de « la virginité morale » de sa nouvelle épouse. Mais, si la résistance de Hajila procure une satisfaction phallique à l'homme, elle est, pour elle, l'expression de la douleur de la « victime de viol » et de l'atteinte à son intégrité physique et psychique.

Hafid Gafaïti, dans son étude de l'épreuve et de la réalisation de soi de Hajila dans *Ombre sultane* explique que :

« Dans ce contexte la sexualité est vécue sur le mode de l'objectivisation et de l'instrumentalisation de la femme. De ce fait, la rencontre est celle de deux corps uniquement et, qui plus est, de corps qui sont étrangers l'un à l'autre. Ces éléments réunis, le contact avec l'homme est ressenti comme une double violence : la violence de l'homme qui impose un acte vécu comme une oppression et la violence de la femme elle-même dans la mesure où sa soumission au devoir conjugal implique l'objectivisation de son propre corps. »⁵⁵⁴

⁵⁵³ Dalila Arezki, *Sens et non sens de la famille algérienne*, op.cit., p.40.

⁵⁵⁴ Hafid Gafaïti, *Les femmes dans le roman algérien*, op.cit., p.197.

Nous nous accordons avec Gafaiti quant à la lecture de l'instrumentalisation et l'objectivisation du corps féminin dans ce passage. En revanche, « cette union » n'exprime pas une rencontre « entre deux corps » mais une agression d'un corps à un autre corps, dans un cadre de prise de pouvoir « socialement légitime et inconditionnel ». D'ailleurs Hajila en fait état de fait et s'indigne «...*Il en a acheté le droit...* »P.91 O.S.

Il y a lieu de remarquer le vocabulaire choisi pour narrer la défloration ; le texte raconte cette scène comme une action du « phallus » :

« Quand le phallus de l'homme te déchire, épée rapide, tu hurles dans le silence : « non !... non ! » tu te bats, il te fouaille, tu tentes de revenir à la surface « Laisse-toi faire ! » susurre la voix à ta tempe. La déchirure s'étend, les rues déroulées en toi défilent [...]

Le phallus demeure, la brûlure s'avive, dans le noir qui tue en toi les images de défense... »P.90, 91 O.S.

Le paragraphe tourne autour du champ sémantique du viol et du refus. Nous relevons, par trois fois, l'utilisation du mot phallus (phallus, épée et phallus), quatre expressions qui expriment la résistance, deux fois le mot déchirure, « hurler » et « silence ». Le paragraphe éveille « l'idiolecte du récepteur »⁵⁵⁵ : d'abord, à travers un champ sémantique « violent », tendant à sensibiliser le lecteur à une douleur non-reconnue par la déontologie sociale. Le texte génère une perception nouvelle face à la relation sexuelle, offrant la voix à la victime-épouse, pour raconter cette nuit de viol. Ensuite à travers le choix et l'utilisation répétée du mot « phallus » : le « phallus », est avant tout, un symbole. Sémantiquement, il renvoie à la virilité, à la grandeur et à l'autorité :

⁵⁵⁵ « la position du « récepteur stylistique » est différente : la richesse connotative qu'il prête à une lexie est repérable par l'étude du système sémantique qui compose l'idiolecte de l'émetteur (le mot emprunté à l'italien chez Stendhal, le mot « fade » chez Verlaine, le mot « pur » chez Valéry). C'est parfois la dimension symbolique individuelle ou collective du référent qui est engagée : qu'on pense au pouvoir connotatif des motifs de l'eau, du pain, de la blancheur, etc. En étudiant certains référents-signes, nous sommes à la frontière entre stylistique et sémiologie. La signification symbolique de tels référents peut être appréhendée en dehors de tout support linguistique : le philosophe –et philologue– Gaston Bachelard étudie ainsi les grands archétypes de l'imaginaire humain, de ce qu'en termes jungiens on appelle l'inconscient collectif ; [...] Dans un énoncé littéraire, enfin, on peut repérer les référents qui ont pour l'auteur une telle charge affective, esthétique, spirituelle, qu'ils deviennent des révélateurs... » Catherine Fromihague, Anne Sancier-Château, *Introduction à l'analyse stylistique*, op.cit., p.85.

« Symbole de puissance génératrice, source et canal de la semence, en tant que principe actif [...] or c'est sur le phallus que repose la vie, comme l'univers sur une colonne. [...] sous des représentations diverses, il désigne la force créatrice et il est vénéré comme la source de la vie. »⁵⁵⁶.

S'ajoute à cette représentation universelle du phallus-puissance, celle de la représentation arabo-musulmanedu phallus,symbole incontestable de l'honneur, de la virilité et de la phallocratie. Hajila (femme algérienne) a symboliquement et non juridiquement été violée par l'ordre phallocratique social, qui soumet l'épouse et son corps à l'homme et son désir, dans une culture de violence et d'agressivité.

A travers une étude comparative entre, de l'état psychique de Hajila, pendant et après sa relation intime, et celui d'une victime du viol « classique »⁵⁵⁷, nous tentons de comprendre le cheminement psychologique par lequel est passé le personnage. Le discours utilisé, pour raconter cette partie,est descriptif. Il met l'accent sur le ressenti du personnage, afin de mettre en lumière les similitudes entre l'acte sexuel marital (nuit de noce) et le viol avéré :

Nous avons relevé les citations qui correspondent aux étapes décrites par Houda Bouzidi dans la phase du « choc », ou de « crise ». Pour plus de clarté nous avons dressé un tableau comparatif :

Les étapes, par lesquelles, la victime passe, lors de la phase du choc, d'après l'étude de Houda Bouzidi ⁵⁵⁸	L'écriture de « la nuit de noce » de Hajila
Impossibilité d'admettre la réalité : □ Sous l'effet du choc on croit vivre hors de la réalité, dans une sorte de cauchemar qui devrait s'arrêter mais dont on sait qu'il est, malgré tout, réel. "Ce n'est pas possible, comment cela a-t-il pu m'arriver ? Pourquoi à moi ? Qu'est ce que j'ai fait pour que ça	« <i>Il s'est levé, il te tire par les épaules ; son geste, démultiplié par le halo de la lampe, se prolonge vers les quatre coins de la chambre, comme dans un rêve. Tu serres les dents.</i> <i>Le viol, est-ce le viol ? »P.90 O.S.</i>

⁵⁵⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, combes*, Robert Lafont/Jupiter, 1^{ère} éd. 1969, 1982, p.746, 747.

⁵⁵⁷ Etude effectuée par Houda Bouzidi

⁵⁵⁸ Les citations de cette colonne sont tirées de la thèse de : Houda Bouzidi, *Le Viol et Ses Conséquences Traumatisques Sur La Femme Algérienne*, op.cit. p.106, 107 et 108.

m'arrive ?"	
Perte des repères spatio-temporels : Tout s'embrouille et on ne sait plus quand ça s'est passé, quand ça s'est terminé, ce qui s'est passé juste après, où on était, quel jour était-ce, quel jour sommes nous ?	/
Sensation d'être sale, souillée : Cette réaction, quasi générale, conduit les victimes à se précipiter pour se laver, se baigner, se doucher, le plus souvent maintes et maintes fois. [...] Le sentiment d'être souillée atteint à la fois le corps et la psyché. Impossible de se sentir "nette et propre comme avant".	«A l'aube, juste avant que le jour ne te surprenne, tu t'es lavée avec une eau brûlante les jambes, le ventre et le pubis ; puis ton cou, tes avant-bras, ton visage. Tu as respecté le rituel des ablutions... »P.92 O.S. « Maculée, atteinte, te lavant à chaque aube dans la pièce de céramique [...] – Je veux le hammam d'abord ! »P.99 O.S. « -Je suis souillée ! Comment aurais-je fait si tu avais tardé ! Je suis...Et tu allais répéter nerveusement. Je suis... »P.100 O.S.
o Peurs et terreurs : □Par la violation corporelle et mentale ainsi que par la menace directe qu'elle fait peser sur la vie l'acte de viol provoque une terreur effrayante. C'est par l'emprise, de cette terreur que l'agresseur a imposée sa loi...	Hajila résistance à la peur, ce viol ayant été l'élément déclencheur de l'affrontement ⁵⁵⁹ , mais le sentiment de « terreur » et sous-jacent à la situation généralisée de « l'épouse algérienne » ⁵⁶⁰ . Nous le lisons notamment dans le passage suivant : « Tu as eu mal chaque nuit, pendant près d'une semaine. « Maintenant qu'il n'est plus lié, chaque nuit sera-t-elle pour moi une épreuve ? » te demandes-tu, interdite, devant cet océan de miasmes. »P.97 O.S.
Auto culpabilisation : Le crime de viol est le seul où la victime se juge responsable donc coupable alors que le violeur n'éprouve, dans la plupart des cas, aucune culpabilité. La victime d'agression sexuelle	Le processus de l'auto-culpabilisation opère différemment dans le cas du viol conjugal, puisque « l'agresseur » est l'époux légitime ce qui rend le sentiment de l'auto-culpabilisation confus. Nous la

⁵⁵⁹ Hafid Gafaiti explique que « ce viol » marque le passage chez Hajila de la passivité à l'action : «Ce processus aboutit progressivement à l'expression de la révolte de la femme. Vivant la violence comme une atteinte à son être, elle prend conscience de la domination dont elle est l'objet et de son arbitraire. Ceci va permettre l'important passage de la soumission à la nomination et de la nomination à la révolte» *Les femmes dans le roman algérien*, op.cit., p.198.

⁵⁶⁰ Le texte raconte la terreur du lendemain du viol-nuit de noce dans le chapitre que nous avons évoqué plus haut (macro-narration) et que nous étudierons plus bas.

se considère comme coupable.	lisons chez Hajila dans sa réflexion sur le concept du « droit » : « ... <i>Il en a acheté le droit...</i> »P.91 O.S. Elle est coupable d'avoir « vendu » le droit.
Honte :Responsable donc coupable : la honte est pour elle ; honte d'avoir été utiliséecomme un objet sexuel ; honte d'un corps qui a été manipulé ; honte des mots entendus, des regards, des gestes infligés ; honte de ne pas être morte, réellement morte, alors que quelque chose en elle a été tué.	Se lit dans le refus qu'elle exprime quant à l'exposition du sang virginal, preuve de la souillure. « <i>Il voit mes jambes! Il voit mon sang! Il en a acheté le droit!...</i> » P. 69 O.S. La honte est ressentie doublement : celle de l'acte lui même, et celle de l'exposition de son corps. Le corps est doublement violé, par l'acte et par le regard. Ce regard qu'elle a relevé, lu comme indiscret et inquisiteur. Ce regard violeur qui ne devrait pas avoir le droit de découvrir son intimité, ses jambes et « son sang ».

Le texte est dans un processus de sensibilisation. Le lecteur assiste à l'agression et perçoit, à l'aide d'un vocabulaire « suscitant l'émotion », la douleur vécue. Hajila insiste sur « la souillure »⁵⁶¹ du corps. Hajila face à cette expérience traumatisante réalise que cette douleur ne peut être que partagée par l'ensemble des « jeunes épouses ». Elle s'indigne du silence qui l'entoure. Accusant les femmes de taire la douleur et « la souillure » qu'elles imaginent siennes :

« Oui, elles mentaient, elles mentaient toutes, malgré le parfum des fleurs de jasmin sur le front, ou l'obscénité de la maquerelle dansant avec la chemise du viol ! Pourquoi ? Le rêve persistait dans les patios. Aucune n'avait osé avouer : « Le sang pue entre vos jambes. Chaque nuit, l'écorchure se creuse, vous serrez les dents de longues minutes

⁵⁶¹ « La souillure [...] Toutes les victimes d'agression sexuelle, quelle qu'en soient les modalités, éprouvent et parfois inspirent, ce sentiment[...] Ce sentiment de souillure peut conduire à des rituels de lavage ou à des toilettes répétées sur un mode compulsif. ». Phillippe Mazet, Nicole Horassius, *Conséquences des maltraitements sexuels: reconnaître, soigner, prévenir*, John Libbey Eurotext, 2004, p.90 :

https://books.google.dz/books/about/Cons%C3%A9quences_des_maltraitements_sexuelle.html?id=y2jke_oVy0oC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=snippet&q=%C2%AB%20La%20souillure%20%5B%E2%80%A6%5D%20Toutes%20les%20victimes%20d%E2%80%99agression%20sexuelle%2C%20quelle%20qu%E2%80%99en%20soient%20les%20modalit%C3%A9s%2C%20%C3%A9prouvent%20et%20parfois%20inspirent%2C%20ce%20sentiment%5B%E2%80%A6%5D%20Ce%20sentiment%20de%20souillure%20peut%20conduire%20%C3%A0%20des%20rituels%20de%20lavage%20ou%20%C3%A0%20des%20toilettes%20%C3%A9p%20%C3%A9s%20sur%20un%20mode%20compulsif.&f=false Consulté en Aout 2017.

tandis que le souffle mâle au-dessus de votre tête n'en finit pas ! » Aucune n'a révélé que, le lendemain, votre seule arme est le défi ! Vous vous lavez longuement... » P.99 O.S.

Hajila tient un discours dénonciateur, elle intègre « le devoir conjugal » dans la succession des autres tâches qui incombent à l'épouse:

« « Le coït, est-ce vraiment cela, cette douleur de la chair, pour toute femme ? »
Aucune ne s'est révoltée ? Les autres esclavages ne suffisent-ils pas, les travaux de jour qui ne cessent pas, les maternités qui se succèdent ?... Toutes laissaient entendre te semblait-il, que la vie de femme commençait comme une fête ? Une fête brève, qui suivait certes la soumission aux inévitables tristesses ! » P.98 O.S.

Hafid Gafaïti analyse ce passage comme l'émergence d'une conscience nouvelle de Hajila, qui effectue une critique des valeurs illusives de « la vie de femme », au regard des réalités:

«... Il y a un questionnement de l'attitude des femmes vis-à-vis de cette violence. En effet, dans le même mouvement, Hajila semble opérer une rupture avec les femmes qui perpétuent leur propre aliénation. Son expérience et sa nouvelle conscience ont comme conséquence immédiate un discours moral exigeant une autre forme de vérité, une distinction entre la réalité et sa représentation, pour ne pas dire son travestissement. En somme, sur la base de l'opposition entre la réalité et l'illusion, une critique des valeurs s'élabore »⁵⁶²

Afin de rendre compte des injustices qui caractérisent la vie maritale de l'épouse, le texte, en utilisant la figure de l'hyperbole, assimile « les devoirs » de la femme à de l'« esclavage ». Cette figure de style, qui est une exagération dans l'expression, témoigne de la colère et de la révolte qui caractérisent le discours dénonciateur de Hajila. A travers cette indignation féministe et globalisante, le texte tente de créer, comme nous l'avons expliqué plus haut, un nouveau rapport moral qui va du personnage de Hajila à « la femme » algérienne. Un discours que l'on retrouvera dans « la macro-narration ».

Macro-narration : après une écriture détaillée de l'agression vécue par Hajila, à qui le texte cède la parole (à travers la narration d'Isma), *Ombre sultane* adopte une

⁵⁶² Hafid Gafaïti, *Les femmes dans le roman algérien*, op.cit., p.199.

nouvelle stratégie pour raconter le viol conjugal. Dans le chapitre intitulé « *La nuit de noces sur la natte* » P.172 O.S. ; la mariée-personnage ne prendra jamais la parole. Le lecteur prend connaissance de ce qui l'entoure et ce qui entoure la nuit de noces, à savoir, l'avant et l'après acte, mais, n'assistera pas à l'agression. Elle le lui sera rapportée dans le flot de commentaires des personnages qui gravitent autour de ce mariage.

Le chapitre est un souvenir d'Isma-enfant qui raconte les noces de sa voisine. Le mariage est célébré sans exubérance vestimentaire, culinaire ou sans joie expressive. Obéissant aux dogmes d'un saint qui prêche la sobriété, la famille du prétendant a exigé cette « modestie ». Sachant que la célébration des noces est une donnée capitale de la tradition algérienne, ce mariage est décevant, pour la mariée et sa famille. Le texte met en contraste les rêves d'amour et d'émancipation de la future mariée, et le choc de la réalité de la vie conjugale de l'autre. Elle débutera sa vie d'épouse, emmitouflée dans une laine, interdite de regard et de regarder. Ces noces concrétisent et nomment l'objectivisation du corps de la femme.

« ...il ne devrait s'élever nulle clameur, aucun you-you, pas la moindre musique ; à la rigueur des litanies coraniques égrenées par une vieille, un cierge à la main[...]

Elles ne viendraient que pour la vierge à accompagner. Cette dernière, visage entièrement masqué, le corps vêtu d'une laine ou d'une toile ne portant aucune couture, ne devait ni voir ni être vue de quiconque, jusqu'à ce que son nouveau maître, seul dans la nuit avec elle, dévoilât sa face dans la gravité et la pitié : ainsi l'avait voulu le saint Maamar, quatre siècles auparavant.

Et les bavardes du crépuscule songeaient : la mariée deviendrait une sorte d'objet qu'on transporte, regard en dedans, visage en pleurs, tout juste bonne à être enterrée !... Quel masochisme, alors que le destin, déjà si sévère pour les femmes... » P.178, 179 O.S.

La nuit de noces passera sous ellipse⁵⁶³. Isma scindera la narration de son souvenir en deux volets. Le premier, raconte le rêve d'avant mariage, qui se métamorphosera plutôt en funérailles. Le deuxième volet, rend compte du lendemain de la nuit nuptiale, où la mère, les parentes et les invitées retrouvent une mariée courbée, pleurant son sort : « *Une masse enveloppée de blanc, le dos courbé, la face au mur, sanglotait*

⁵⁶³ Stratégie narrative qui tend à passer sous silence des événements importants.

dans un silence environnant. Aux creux d'une tension collective, des grappes d'enfants muets observaient les spasmes du dos presque anonyme. »P.180 O.S.

Le lecteur comprend la violence de l'acte à travers les commentaires qui entourèrent « la nuit nuptiale». Isma raconte son désarroi face à ce corpsaccroupi et en larmes. La société féminine, représentée par les invitées, donne son avis sur la tristesse de la mariée :

«L'union avait été consommée [...] sur une simple peau de mouton sur une natte : deux corps s'accouplant sous une couverture[...]

-...elle a pleuré parce que le marié ne lui plaît pas !

-Ne lui plaît pas ?

-Elle l'a trouvé petit, lourdaud, et probablement sans finesse !

-Sans finesse ou sans tendresse ?

-Qu'est ce que la tendresse chez un homme ? ricana une voix mauvaise. Savent-ils même ce que c'est, eux les maîtres, puisque Dieu nous a faites, nous, jeunes ou vieilles, belles ou laides comme un troupeau sous leurs talents !

-Honte sur toi, l'audacieuse à la langue de fiel !

-Si le marié est petit et lourdaud, quelle importance ? rétorqua une autre, la voix haute et la poitrine opulente. Un homme est un homme ! Qu'il travaille pour sa femme et ses enfants, et qu'il demeure dans la voie de Dieu, cela seul est une chance au mariage ! »P182, 183 O.S.

Ce passage cerne un microcosme social. Il rend compte du regard que le féminin porté sur lui-même. L'opinion varie, selon les différents degrés de « soumission » à l'ordre social. D'emblée, nous remarquons que le désarroi de la nouvelle épouse n'alarme pas les invitées, probablement « habituées » à cet état de choc du lendemain de noce. Le discours ne correspond pas à la gravité de l'acte de viol, car il est admis que «le viol » ne peut exister entre un couple marié.

Quatre types de voix féminines sont représentées : celle qui constate, celle qui dénonce, celle qui tait et celle qui défend cet état de fait. L'écriture djebariennemet surtout en valeur les expressions féminines multiples afin de montrer la responsabilité qu'elles ont dans la perpétuation de leur condition.

Cette réaction sociale résume le regard qu'a la société féminine sur ses droits : l'absence du droit à la « *finesse et la tendresse* » et l'absence du sentiment de désir féminin « -Il ne lui plaît pas ». L'une amusée par la tristesse de la mariée, l'autre récusant son droit au désir et au plaisir et la troisième étant gardienne du silence. Le corps féminin, dans la conception sociale, est vierge de tout désir et de plaisir, Simone de Beauvoir explique cette représentation par l'objectivisation du corps féminin qui ne se réalise que dans sa fonction reproductrice, le plaisir n'étant pas condition de la fécondation⁵⁶⁴.

Le texte s'insurge de la brutalité « normalisée » que subit l'épouse dans son union conjugale. A travers ce chapitre, le texte illustre les facteurs sociaux et éducatifs qui conduisent, à « cette violence » socialement « approuvée » : l'absence de l'éducation sexuelle, la privation sociale du facteur affectif et sexuel, et son enfermement dans le « rôle » d'objet-plaisir / objet-reproducteur.

« Je retiens de cette fête ces détails épars - l'accouplement sur une natte, un marié sans tendresse et les pleurs de l'épousée au visage bouffi-, mais aussi l'amertume du préambule, une dévastation que certaines jugèrent puérile. Comme si, dans notre ville comme partout ailleurs, avec la bénédiction d'un saint d'autrefois ou sous les you-you nasillards des citadines passives, nul espoir ne devait s'ouvrir après la noce » P.183 O.S.

Une des stratégies récurrentes de l'écriture djebarienne, reste, « le parallèle ». Dans ce chapitre elle l'utilise pour comparer, le mariage, étudié plus haut, et celui de sa sœur, ce dernier ayant été célébré dans la joie et les festivités. Toutefois la fin reste la même « *union consommée comme dans un rapt, avec la brutalité du viol.* » P. 172 O.S. Le texte dépeint, dans ce chapitre⁵⁶⁵, « le destin » tragique qui attend « la nouvelle épouse », et ce quelque soit les conditions dans lesquelles, elle célèbre son mariage : « *nul espoir ne devait s'ouvrir après la noce* ».

⁵⁶⁴ « Puisqu'elle est objet, son inertie ne modifie pas profondément son rôle naturel : au point que beaucoup d'hommes ne se soucient pas de savoir si la femme qui partage leur lit veut le coït ou s'y soumet seulement. On peut même coucher avec une morte. Le coït ne saurait se produire sans le consentement mâle et c'est la satisfaction du mâle qui en est le terme naturel. La fécondation peut s'effectuer sans que la femme n'éprouve aucun plaisir. » Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit., p.148, 149.

⁵⁶⁵ Le chapitre s'intitule « *La nuit de noce sur la natte* » p.172 O.S.

A travers ce parallélisme, le texte raconte deux noces radicalement différentes, mais au dénouement identique. *Ombre sultane*, dans un discours direct, rend compte du désespoir avec lequel débute la vie de femme, et qui caractérisera sa vie d'épouse. Le viol conjugal étant un prétexte pour rendre compte des pathologies qui caractérisent l'image inconsciente du corps féminin.

4.2. Le viol parodié (*L'Insolation*) :

Le paradoxe, qui caractérise le viol conjugal, réside dans cette confusion psychique dont la femme est la victime. Elle vacille entre l'instinct de résistance et la légitimité sociale de l'agression. Dans *Ombre sultane*, Hajila exprime cette double pression et la confusion qui en résulte, tandis que dans *L'Insolation* la souffrance est inhérente au texte, implicite dans l'histoire.

L'Insolation raconte l'histoire de Selma, qui, à l'âge de seize ans, est violée par son beau frère, un puissant et riche marchand. Ce viol survient le lendemain des noces de sa sœur. Selma sera contrainte de vivre avec « son violeur », qu'elle partage avec sa sœur. Cette histoire parodie la vie conjugale : le viol (consommé la veille de la nuit de noces de la sœur) étant « le viol de la nuit de noces », la contrainte de vivre avec son violeur étant la vie conjugale après le viol de la nuit de noces, l'enfant (fruit du viol) étant la concrétisation de l'union : «... Elle avait parlé ! A moi, maintenant, de régenter l'horreur. Viol de ma mère, en pleine lumière de l'été, à côté du puits où elle était venue puiser l'eau ; par terre... » P.85 L.I.

Nous ne résumons pas l'événement du « viol », qui est la pierre angulaire du texte, à l'interprétation que nous avons évoquée ; d'autant plus que l'imaginaire pluriel de Boudjedra accepte plusieurs lectures : Giuliana Toso Rosinis, ayant étudié l'érotisme dans l'œuvre de Boudjedra, saisit, en cet événement, une symbolique politique :

Selon «...un mécanisme d'involution des substances féeriques, car la politique représente en effet un élément permanent et pour ainsi dire métaphorique dans toute l'œuvre de Boudjedra, on n'en est pas moins frappé par la métaphorisation du viol. Voilà bien un symbole de l'Algérie blessée par le patron-père- tant occidental qu'autochtone- presque subrepticement, qui s'unit et se relie à l'idée du père (le vrai)

qui s'est éloigné de sa maison regardant furtivement l'étranger à la suite des événements qu'il a provoqués lui-même... »⁵⁶⁶

Giuliana Toso Rosinis a ludans cette agression, la symbolique de l'Algérie, mère-patrie violée, et hypocritement légitimées. Cependant, elle ne nie pas la charge sociale qui caractérise l'œuvre. Elle explique que « la cruauté de la situation » témoigne d'une volonté de dénonciation, l'auteur « *par les mots de son protagoniste veut signifier le démantèlement d'une société familiale, telle qu'elle se présente aux yeux de celui qui n'accepte aucun compromis face à la conduite de la femme mariée.* »⁵⁶⁷. Elle concède et insiste, en se référant aux travaux de Michel Foucault, que l'écriture violente et provocatrice de la sexualité et de l'érotisme a pour fonction de bousculer l'ordre établi et de créer une liberté future⁵⁶⁸.

L'Insolation est un roman éclaté : l'événement du viol parvient au lecteur à travers des bribes d'histoire. Entre la contestation de la paternité et les mystérieux secrets familiaux, Mehdi doute ; jusqu'à ce que sa tante finisse par lui confier que sa mère a été violée par Siomar, son père biologique. A partir de ce moment, la narration va naviguer entre des détails du viol et ses conséquences⁵⁶⁹. Nous comprenons de cette récurrence narrative, l'importante portée sémantique de l'événement, qui semble être le nœud de l'histoire.

Le viol : « Il l'avait coincée au moment où elle se baissait pour remonter le seau d'eau qu'elle avait jeté dans le puits. Et là dans une plaque de soleil, il l'avait violente et pénétrée, sans prendre le temps de la déshabiller, ni même de lui ôter complètement sa culotte restée accrochée à mi-cuisse, lui donnant un air saugrenu que le satyre n'avait même pas remarqué [...] Il lui avait mordu la langue et l'avait tant terrorisée qu'il avait fini par la déposséder de son plus précieux atout pour un éventuel mariage ; et là voilà maintenant qui avait l'air idiote, même pas évanouie, ouverte pour l'éternité. Elle avait ainsi perdu l'ultime secret de son sang coulant frêle à travers ses cuisses et ses dessous mal tirés. Devenue la maîtresse de son beau-frère, elle n'avait rien dit, ne s'était même pas lavée et avait trainé dans son sillage des gouttelettes de sang, le restant de l'après-midi. » P.88 L.I.

⁵⁶⁶ Giuliana Toso Rosinis, *Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, op.cit., p.51.

⁵⁶⁷ Ibid., p.46.

⁵⁶⁸ Ibid., p.14, 15.

⁵⁶⁹ A savoir la folie de la mère et du fils, et les rituels sacrificiels qui vont suivre.

Les conséquences : « L'idée du suicide la reprenait. Un plongeon dans le puits. Elle croupirait dans l'eau pendant quelques heures jusqu'à l'arrivée des pompiers. Puis on la déshabillerait et elle aurait, quoique morte, la chair de poule, la peau violacée et lèvres gercés par le froid»P.143 L.I.

Si nous partons du postulat que *L'insolation* et *La répudiation* sont des romans autofictionnels⁵⁷⁰, et que l'autobiographie boujedrienne est un procédé par lequel l'auteur se réfléchit et réfléchit à l'autre, comme l'explique Gafaiti⁵⁷¹, nous déduisons que l'écriture du viol de la mère est une réflexion critique sur la famille algérienne. Théâtralisant le chaos du couple et de la violence qui le caractérise, l'auteur-narrateur-personnage se décrit dans *La répudiation* et dans *L'insolation* comme le fruit d'un couple algérien pathologique. Nous allons effectuer une comparaison explicative entre la représentation de la famille dans *L'insolation* d'un côté et celle de *La répudiation* de l'autre.

L'Insolation	La répudiation	Lecture analytique
Deux femmes pour un seul homme.	Deux femmes pour un seul homme.	Une réflexion sur la polygamie comme injustice sociale.

⁵⁷⁰ « De prime abord, en vue de la définition classique de l'autobiographie, il est aisé e soutenir que l'œuvre de Boudjedra n'est pas, à l'évidence, une production autobiographique. Aucun roman ne pose l'identité de l'auteur et du héros de la narration, aucun roman n'obéit aux conditions générales de l'écriture autobiographique [...]. Cela dit, d'un roman à l'autre, le lecteur est frappé par un certain nombre de procédures, d'éléments thématiques, de constantes imaginaires et de récurrences événementielles qui appellent obligatoirement la question de la dimension autobiographique de la production de Boudjedra.

La répudiation, par exemple, renvoie à l'identité du personnage-narrateur Rachid et du prénom de l'auteur. L'homologie continue avec *L'insolation* où, si le prénom change, le même type de structure et de déploiement thématique autour du roman familial et de la quête identitaire à l'œuvre dan le premier roman se trouve en action. »Hafid Gafaiti, *Autobiographie et écriture dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*. In : Alfred Hornung, Ernstpeter Ruhe, *Autobiographie et avant-garde*, G. Narr., 1992, P.221:

<https://books.google.dz/books?id=wSn9ETDpGAcC&pg=PA221&lpg=PA221&dq=l%27insolation+rachid+boudjedra+roman+autobiographique&source=bl&ots=nk9Zx7nIW5&sig=AvsKK165R0vmI8USQrthCiVRlxE&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj537O3qPzVAhUID5oKHTM2B9EQ6AEITzAG#v=onepage&q='insolation%20rachid%20boudjedra%20roman%20autobiographique&f=false> Consulté le, 29, 08, 2017.

⁵⁷¹ « Cette perspective tend à transcender, à la base, le solipsisme de l'identité autobiographique pour produire un espace de fiction qui, tout en véhiculant les éléments autobiographiques comme moteurs et générateurs textuels, en fait les facteurs de production d'un champ de signification global plus large qui, non seulement prend en compte la quête de l'identité, mais aussi élabore une appréhension du réel qui la comprend en meme temps qu'il la dépasse dans le mouvement du texte. »⁵⁷¹ Alfred Hornung, Ernstpeter Ruhe, *Autobiographie et avant-garde*, Hafid Gafaiti, *Autobiographie et écriture dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, G. Narr, 1992, P.230, in:

<https://books.google.dz/books?id=wSn9ETDpGAcC&pg=PA221&lpg=PA221&dq=l%27insolation+rachid+boudjedra+roman+autobiographique&source=bl&ots=nk9Zx7nIW5&sig=AvsKK165R0vmI8USQrthCiVRlxE&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj537O3qPzVAhUID5oKHTM2B9EQ6AEITzAG#v=onepage&q='insolation%20rachid%20boudjedra%20roman%20autobiographique&f=false>

Le père est un riche marchand.	Le père est un riche marchand.	En plus du fait que Boudjedra soit issu d'un milieu bourgeois, la dépendance économique est une des méthodes de la soumission sociale.
Mère bafouée et humiliée.	Mère répudiée (bafouée).	Giuliana Toso Rosinis explique que la mère humiliée dans ces deux textes est une expression de la colère et de la haine enfantine face à la passivité de la femme-mère. ⁵⁷²
Viol le lendemain de la nuit de nocce de la sœur, elle vivra avec son agresseur jusqu'à sa mort. Elle aura des enfants avec lui.	Une sexualité passive à travers une offrande du corps qui durera jusqu'à ce que le père décide de changer de femme tout en la gardant comme mère des enfants. Elle aura des enfants avec lui.	Le viol conjugal est une violence qui prend son sens le plus rude lors de la nuit de nocce, la femme vivra avec l'homme-voleur. Elle aura des enfants avec lui.
Le mariage-blanc avec Djoha ⁵⁷³ sera l'assurance qui permettra à Siomar de vivre avec Selma dans une hypocrisie sociale généralisée : le mariage qui permet au voleur de vivre avec sa victime.	Le mariage permettra à rachid de posséder la mère et acquiert le droit de l'abandonner sans la libérer.	Le mariage permet au voleur (dans le cas des hommes violents) de vivre avec sa victime, légitimant la violence sexuelle qu'elle peut subir.

L'insolation, libère l'acte du viol de l'attribut « conjugal » qu'il légitime. Il le délivre des considérations qui voilent la gravité de l'agression que subit le corps féminin. Dans la même optique, le texte représente ce processus de légitimation par un faux-mariage avec un personnage appelé Djoha. La référentialité à Djoha, personnage burlesque⁵⁷⁴, rend cette fausse paternité encore plus fantasque. En

⁵⁷² « Ce qui conduit à reformuler dans un contexte romanesque la substance d'une haine enfantine. L'enfant se venge de sa propre mère en agressant ou plutôt en humiliant par un acte sexuel déréglé et acrimonieux toutes les femmes du clan à cause de leur passivité. C'est ce qui a fait accuser Boudjedra de misogynie. » Giuliana Toso Rosinis, *Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, op.cit., P.49.

⁵⁷³ « Siomar lui avait proposé de lui céder un local situé sur le port pour lui permettre de vendre du poisson, en contrepartie d'un mariage blanc avec Selma que le gros propriétaire avait violée. Il avait accepté ce marché abominable parce que – disait-il- il avait eu pitié de la victime de Siomar, celle-là même qui allait me mettre au monde quelques mois plus tard. » P.93, 94 L.I.

⁵⁷⁴ Personnage créé par les contes populaires et transmis jusqu'au XXe par tradition orale.

yrajoutant la folie dont est victime Mehdi, nous pouvons supposer avec prudence que ce faux-père est le fruit de l'imagination délirante de Mahdi.

« Du coup, il était angoissé à l'idée que je ne voulais plus croire en cette histoire de paternité forcée. Personne n'a violé ma mère. Non, personne ! Même pas Siomar. Tout le monde dans la ville où je suis né jurera que Siomar est un homme de foi, bon et généreux, qui a construit une mosquée [...] Qui pourrait prendre Djoha au sérieux ? Tout le monde est au courant : il est rusé et dérangé de la tête. Il sert juste à faire rire le peuple et à vendre de beaux poissons... »P.243, 244 L.I.

Gafaiti insiste sur l'omniprésence de la recherche de la paternité bafouée. Il explique néanmoins qu'elle est à considérer comme une thématique plus générale : « *Le thème de "la recherche de la paternité perdue" articulé autour du roman familial est évidemment importante, mais il ne peut être lu que dans une structure plus vaste qui le relie à la dimension politique et poétique* »⁵⁷⁵. Dans le cas de *L'insolation*, cette recherche place l'enfant en juge. Le mal-être du personnage lui vient du père légitime-violeur-agresseur. Mais cette paternité est la seule preuve qui subsiste de l'injustice qu'a subi sa mère. Fruit de ce viol, Mahdi, se positionne, d'emblée, en enfant-juge ou enfant-témoin.

« J'étais moins étonné que révolté du silence des deux femmes qui avaient gardé le secret pendant une vingtaine d'années. Elles n'avaient jamais osé en parler même entre elles et chacune attendait que je grandisse, moi qui fus conçu le jour du viol, pour juger et ma mère violée cruellement par le maître, et ma tante bafouée horriblement le deuxième jour de son mariage. Dans la nuit de la chambre, elle disait qu'elles n'avaient eu aucun soutien... »P.88 L.I.

La tante attend patiemment que Mahdi (personnage-auteur) grandisse pour le placer en tant que témoin-juge de la constitution chaotique de sa famille, archétype du chaos du couple, en tant que modèle social. Boudjedra, à travers ce texte que nous appelons autofictionnel, se place en tant que fils (au sens social du terme) prodige, écrivant pour témoigner de l'injustice du viol conjugal. En brisant le silence qui entoure la sexualité et l'érotisme il est, comme l'explique Michel Foucault dans

⁵⁷⁵ Hafid Gafaiti, *Autobiographie et écriture dans l'œuvre de Rachid Boudjedra* Alfred Hornung, Ernstpeter Ruhe, *Autobiographie et avant-garde*, op.cit., p.231,

une « *transgression des lois, une levée des interdits, une irruption de la parole [...]* toute une nouvelle économie dans les mécanismes du pouvoir... »⁵⁷⁶.

« La violence subie à seize ans et supportée pendant vingt ans malgré ce foisonnement ocre-orange qui vrillait de temps à autre entre ses deux yeux rétrécis par la perplexité. Que faire ? Prise qu'elle était entre sa soumission et se révolte volcanique. »P.213 L.I.

Le concept du « pouvoir », chez Michel Foucault, ne se résume pas à l'ordre politique, il prend son sens dans « ...*la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de leur organisation...* »⁵⁷⁷. Ce pouvoir est illustré dans *L'Insolation* par l'institution sociale et tribale responsable des lois de légitimité, de polygamie, de viol, d'impunité, de machisme, de masochisme et de silence qui régissent le corps de l'épouse.

« Lui seul, d'ailleurs, était parti à la recherche de ce plaisir légendaire, entrevu à travers les corps des femmes qu'il avait séduites ou simplement achetées, avant son mariage avec ma tante et avant qu'il violât ma mère pour me concevoir dans un délire de sang et de crispations spasmodiques alors que la veille, il venait de déflorer sa femme légitime. »P.92 L.I.

4.3. Le féminisme du rite sacrificiel de l'éros littéraire dans *L'insolation*.

Dans la majorité des textes qui abordent le viol conjugal, la narration se cristallise dans la première phase de l'agression : celle du choc. Même si *L'insolation* détaille aussi cette phase, il a réservé une grande part de sa fiction à ses conséquences. Mehdi et sa folie, qui sont le pivot central de la narration symbolisent les conséquences du viol. Le personnage a été conçu lors de l'agression et sa folie est le fruit de cette dernière.

Dépouillé de la légitimation du mariage, le viol de Selma est traité dans son sens courant. Ainsi le lecteur appréhende-t-il plus la douleur vécue par Selma (représentant l'épouse), contrainte de vivre avec son agresseur. L'épreuve, psychologiquement insoutenable, provoque, progressivement, une folie suicidaire, qui va être une des causes de sa mort.

⁵⁷⁶ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I...*, op.cit., P.12.

⁵⁷⁷ Ibid., p.121,122.

« ...Selma n'exultait plus. Secrètement, elle allait rôder autour de la margelle du puits comme si elle cherchait dans l'herbe, qui avait brûlé et poussé à nouveau, la trace de son corps allongé, avec les maïs de l'autre... L'idée du suicide la reprenait... »P.143 L.I.

La folie de Selma est accentuée par le silence qui entoure ce traumatisme. Nous avons étudié dans le chapitre du « voilement de la voix » comment le goitre, qu'elle a développé est une réaction psychosomatique aux injustices socialement cautionnées. Le corps, physique et psychologique, s'exprime et extériorise la douleur du viol, et ce jusqu'à la mort, sa conséquence ultime.

« Selma avait été gravement malade. Elle n'avait pas voulu s'aliter et le vieux s'était mis à l'épier. [...] Au début, elle avait tout fait pour cacher sa maladie. Elle disait que ce n'était rien. Qu'elle avait des maux de tête qu'elle calmait en se serrant la tête dans des fichus multicolores. Tout le monde croyait qu'elle disait vrai, sauf le grand-père. Puis elle avait eu ce goitre qui lui avait peu à peu dévoré le cou... »P.143, 144 L.I.

Afin de guérir Selma de l'agression sexuelle le texte recourt à diverses formes de rituels sacrificiels. Nous avançons que le texte de Boudjedra, dans son écriture du sacrifice, tente de guérir le corps féminin et de rétablir une discontinuité sociale pathologique. Nous pouvons en distinguer plusieurs formes.

- Le sacrifice du coq.

La médecine, ayant échoué à guérir Selma, son entourage va recourir à plusieurs rituels religieux et magiques pour la soigner « *On y organisait régulièrement des séances de lectures du Coran pour le repos de l'esprit de Selma, parti se promener dans les contrées lointaines. On avait essayé des fumigations que les servantes noires savaient organiser selon un rituel précis et compliqué.* »P.144 L.I. Mahdi, ayant assisté à l'un des rites sacrificiels, raconte comment la « sorcière » sacrifie un coq et projette son sang sur la malade. La violence de cette scène le traumatisera et sera l'élément déclencheur de son aliénation mentale. Le sang du sacrifice devient l'élément commun entre la folie de la mère, celle du fils et l'acte du viol : le sang qui jaillit du coq égorgé rappelle celui qui a jailli du corps de Selma lors de son agression et qu'a provoqué la folie de Mahdi.

Par ailleurs la symbolique « du coq sacrifié » se comprend aussi dans ce qui précède le rituel. Le texte, avant de raconter le « rite » s'attarde, dans une pause narrative descriptive, sur le moment où le coq va patienter, « en souffrance », dans une cage étroite, attendant que la sorcière décide de « la période lunaire » qui permette l'exécution du rituel.

« Puis il avait fallu sacrifier un coq noir. Personne n'y trouva rien à dire. Pas même la malade qui ne savait plus où elle en était exactement. Mais il fallait la pleine lune et ce jour-là, il y avait entre deux nuages un croissant qui ne disait rien qui vaille à la sorcière devant présider la cérémonie ! Il avait fallu attendre la lune, puis quand elle fut assez grosse, le mauvais temps s'en mêla [...] Le mauvais temps persista et le coq, enfermé dans la cage des perruches toutes décimées par le chagrin et la hargne, avait l'air ridicule d'attendre qu'on vint lui couper le cou [...] Lui se dandinait dans sa prison trop étroite pour sa morgue et pour son plumage noir, avec la crête rouge sur sa tête aux yeux fixes et fiers. »P.147 L.I.

« Ce dernier n'en menait plus large et dépérissait. Il perdait ses plumes et poussait des cris à ameuter tout le village, dès qu'il voyait l'ombre d'un chat poindre à l'intérieur de la cour. La cage en branlait. L'effroi et la superstition faisaient le reste... »P.149 L.I.

Le coq symbolise, d'abord, le secret de Selma⁵⁷⁸. D'après le Dictionnaire des symboles : « *En Afrique, selon une légende des peuls, le coq est lié au secret ; les attitudes, les actes et les métamorphoses du coq correspondent aux différents sorts que subissent les secrets ; un coq dans une case signifie le secret gardé dans le silence...* »⁵⁷⁹. Le texte précise que le coq est resté longtemps à souffrir dans une cage, jusqu'à ce qu'il perde ses plumes et la fierté de sa crête. Il représente le secret de Selma longtemps gardé jusqu'à ce qu'elle périsse et perde sa beauté et sa raison⁵⁸⁰.

Mais le coq est aussi « *Symbole de la lumière naissante, il est cependant un attribut particulier d'Apollon, le héros du jour qui naît.* »⁵⁸¹. Le coq est « censé guérir les maladies »⁵⁸², et c'est le rôle que le texte lui attribue, expliquant que le sacrifice de l'animal est supposé rétablir l'équilibre familial : « *...car il était de tradition de*

⁵⁷⁸ Nous avons expliqué plus haut

⁵⁷⁹ Jean Chevalier, Alain Gherbrant, *Dictionnaire des symboles...*, op.cit., p.282.

⁵⁸⁰ comme nous l'avons étudié plus haut.

⁵⁸¹ Ibid.

⁵⁸² Ibid.

sacrifier un coq pour ramener la paix et la prospérité dans une famille atteinte par le malheur et le marasme. »P.148 L.I. Georges Bataille, dans son étude sur l'érotisme⁵⁸³ (au sens philosophique et non sexuel du concept) insiste sur la sacralité de l'animal. Il explique qu'avant la domestication de l'animal (le temps néolithique), et «...*avant l'humanité première les animaux, du fait qu'ils n'observent pas d'interdits, eurent d'abord un caractère plus sacré, plus divin que les hommes* »⁵⁸⁴. C'est de là que viendrait cet attrait pour le sacrifice animalier.

La violence du sacrifice rappelle la violence du viol ; une écriture de l'Eros-violence. Georges Bataille explique que la mort violente du sacrifice tend à guérir la discontinuité de l'être:

« La mort parachève un caractère de transgression qui est le propre de l'animal. Elle entre dans la profondeur de l'être de l'animal ; c'est, dans le rite sanglant, la révélation de cette profondeur [...]

Il y a, du fait de la mort violente, rupture de la discontinuité d'une être : ce qui subsiste et que, dans le silence qui tombe, éprouvent des esprits anxieux, est la *continuité* de l'être, à laquelle est rendue la victime. Seule une mise à mort spectaculaire, opérée dans des conditions que déterminent la gravité et la collectivité de la religion, est susceptible de révéler ce qui d'habitude échappe à l'attention. »⁵⁸⁵

S'ajoute à la discontinuité naturelle de l'être de Selma⁵⁸⁶, la discontinuité de l'agression corporelle qui va rompre son équilibre mental et physique. Cherchant à rétablir ce déséquilibre, la mort, ou du moins la contemplation de la mort, la rendra à l'expérience de la continuité, tout en la préservant dans « la discontinuité naturelle ». Mais cette tentation échoue puisque Selma ne guérit pas.

- Le sacrifice des personnages.

La double discontinuité des êtres de Selma et de Mehdi⁵⁸⁷ ne sera donc pas rétablie. Après l'échec des rituels sacrificiels animaliers (coq, chèvre), la trame tente de rétablir cette continuité à travers la mort des personnages, cette continuité

⁵⁸³ Georges Bataille, *L'Érotisme*, op.cit.

⁵⁸⁴ Ibid., p. 86

⁵⁸⁵ Ibid., p. 87

⁵⁸⁶ Nous expliquons ultérieurement que l'être est naturellement discontinu.

⁵⁸⁷ Il est aussi dans une double discontinuité de part sa folie.

parfaite, dans un probable suicide ou meurtre de Samia, dans la mort de la mère et dans le suicide de Mehdi.

-Le texte littéraire, sacrifié.

Les sacrifices, dans *L'insolation*, tentent de guérison de Selma. Boudjera, quant à lui, tente de guérir le corps féminin en y sacrifiant son « texte ». « Sacrifier le texte » se comprend dans la violence que l'auteur inflige à ses personnages qu'il finit par « tuer ». Georges Bataille assure que le « sacrifice est un roman »⁵⁸⁸. Il explique que la littérature offre au lecteur la proximité nécessaire avec la mort, garantissant le confort de la désirer, sans risquer son danger. Le roman policier étant le meilleur exemple de ce désir de proximité avec la mort où le personnage est sacrifié.

« La littérature se situe en fait à la suite des religions, dont elle est l'héritière. Le sacrifice est un roman, c'est un conte, illustré de manière sanglante. Ou plutôt, c'est, à l'état rudimentaire, une représentation théâtrale, un drame réduit à l'épisode final, où la victime animale ou humaine, joue seule, mais joue jusqu'à la mort. Le rite est bien la représentation, reprise à date fixe, d'un mythe, c'est-à-dire essentiellement de la mort d'un dieu. »⁵⁸⁹

Cette citation exprime le mieux notre analyse : *L'Insolation* est un sacrifice, un conte illustré de manière sanglante, dans une représentation théâtrale du viol conjugal et de ses conséquences (comme nous l'avons étudié plus haut), où les victimes animales et humaines jouent seules et jouent jusqu'à la mort. L'acte d'écriture de Rachid Boudjedra représente le rite sacrificiel à travers lequel l'auteur tente de rompre la discontinuité de l'être social. Selma et Mehdi, personnages sacrifiés, représentent le viol conjugal à travers lesquels le texte tente de rétablir l'équilibre familial et par extension celui de la société algérienne.

Conclusion:

L'insolation, dans son écriture de l'agression sexuelle est un acte d'accusation. L'événement peut être lu comme une dénonciation sociale du viol conjugal, de son impunité et de ses conséquences sur les enfants, ou une dénonciation de l'agression

⁵⁸⁸ Ibid., p. 93.

⁵⁸⁹ Ibid.

sexuelle dont est victime la femme de façon générale. Le texte insiste sur la non-responsabilité de la femme dans l'agression qu'elle subit « *Ce n'est pas de sa faute.* » » P.84 L.I, et s'insurge des injustices de la misogynie et du machisme dont est victime la femme « *...elle oubliait qu'elle était une femme qui ne pouvait pas grand-chose -pour le moment- contre la main-mise des hommes, des cadis, des démagogues.* » P.213 L.I.

Toso Rodinis, explique que cette écriture dénonciatrice est, déjà, perceptible dans les premières tentatives poétiques de Boudejdra. Il cite *Pour ne plus rêver*, un de ses premiers textes, où, il raconte la violence de la nuit de nocé :

« Une nuit

Un viol

Légalisé

Béni

Encensé

*La chemise en sang... »*⁵⁹⁰

L'œuvre de Rachid Boudjedra s'est toujours positionnée en accusatrice de l'injustice et de la violence ; écrivant et décrivant le sang pour en témoigner. Nombreux sont qui, comme lui, font de leurs textes le terrain fertile de la dénonciation : Mouloud Feraoun, dans *Les chemins qui montent*, crée Mokrane, qui ne trouve de sens à l'honneur que dans la violence de la tradition ; le texte décrit la violence de la nuit de nocé dont sera victime Ouiza :

« Il se jeta rageusement sur Ouiza qui dormait. Et avant qu'elle revînt de son sommeil, l'affaire était réglée. Elle ne poussa qu'un petit cri mais ne réussit pas à se délivrer. Il se leva triomphant pour sortir, lui dit d'un ton supérieur :

*-Fille d'Ahmed, tu peux pleurer. Je suis un homme, moi ! »*⁵⁹¹

L'écriture de la thématique du viol conjugal reste délicate et oscille entre l'omniprésence et le silence. Elle interroge l'absence de symbiose du couple et les conséquences du fossé que les coutumes et les traditions ont creusé, dans la cellule

⁵⁹⁰ Rachid Boudjedra, *Pour ne plus rêver*, Alger, SNED, 1965, P.64. Cité dans Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Eros...*, op.cit.

⁵⁹¹ Mouloud Feraoun, *Les chemins qui montent*, Seuil, 1957.

familiale et plus largement dans la société. Le viol conjugal est l'étendard que lequel la littérature algérienne accuse la misogynie, l'absence d'éducation sexuelle ; le texte, en se faisant violence, témoigne de la charge du tabou sexuel et de l'ignorance qui l'entoure. Nous y avons lu les conséquences de l'objectivisation du corps féminin, de l'emprise psychologique de l'éducation et les affres des tabous, qui conduisent la relation entre le masculin et le féminin dans la société algérienne.

Dans le roman algérien, l'écriture du viol conjugal se focalise, le plus souvent, sur la nuit de noce, représentant l'initiation violente du corps féminin, « vierge », à la sexualité. La nuit de noce, raconte Isma⁵⁹², est la fin de l'illusion du bonheur conjugal : c'est une vie maritale ordonnée par le machisme, la misogynie et le patriarcat. Le roman algérien dévie souvent dans cette narration de la nuit de noce vers le tabou virginal⁵⁹³ comme pratique sociale dépourvue de sens religieux ; nous avons jugé cette thématique essentielle et nous avons choisi de lui consacrer le chapitre suivant.

⁵⁹² Narratrice et personnage principal dans *Ombre sultane*.

⁵⁹³ Simone de Beauvoir écrit à propos du rapport entre le viol conjugal et la virginité : « C'est par un rapt réel ou simulé que la femme était jadis arrachée à son univers enfantin et jetée dans sa vie d'épouse ; c'est une violence qui la change de fille en femme : on parle aussi de « ravir » sa virginité à une fille, de lui « prendre » sa fleur. Cette défloration n'est pas l'aboutissement harmonieux d'une évolution continue, c'est une rupture abrupte avec le passé, le commencement d'un nouveau cycle » Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit., p.147.

Chapitre 03 : *Corps, honneur et société*

1. Mythe de virginité et tabou social.

1.1. Regard socio-anthropologique.

La sexualité, la société et la religion sont trois thèmes qui fascinent la littérature maghrébine⁵⁹⁴. Le mythe de la virginité féminine rassemble les trois. L'enchevêtrement du moral, du religieux et du traditionnel, qui régit l'image de la vierge, fait de cette thématique un terrain fertile, de floraison littéraire. Le roman algérien n'aborde pas « la virginité » dans son acception religieuse, il l'envisage comme un déséquilibre social entre la femme « aliéné » et l'homme « libre », s'interrogeant sur sa duplicité.

Le « mythe de virginité », tel qu'il est perçu dans le roman algérien, serait, une allégorie de l'appropriation du corps féminin. Il participe de la stratégie de domination patriarcale, qui aspire, et réussit, à déjouer l'argument religieux, afin de préserver le clan familial dans son sens anthropologique. En effet le principe de chasteté, en tant, que valeur morale religieuse, devrait s'appliquer aux deux sexes, mais dans la pratique sociale maghrébine, il ne concerne que la femme. Par cette restriction la chasteté perd son sens religieux, pour se cantonner dans la sphère des usages et des coutumes des sociétés patriarcales.

« La société qui croit à la chasteté en tant que valeur morale, doit appliquer cette valeur à chacun de ses membres. Mais qu'elle vaille seulement pour un sexe et non l'autre prouve que cette chasteté n'est en rien une valeur morale, mais seulement un code imposé par le régime social en vigueur »⁵⁹⁵

L'insolation dénonce le code de l'honneur, qui ne trouve de son sens, que dans l'hymen féminin, et que les mères relayent avec une conviction malade obsessionnelle (*La jeune fille et la mère*). Dans *Nos silences*, la virginité s'applique à l'horreur qu'a vécue la violée lors de la décennie noire. Quant au texte d'Amin Zaoui, il porte le titre-problématique de « la vierge impure » qu'il questionne dans le but de

⁵⁹⁴ Avec la politique et l'identité.

⁵⁹⁵ Wafiq Gharizi, *La sexualité et la société arabe à travers l'œuvre de Ghada Samman*, traduction de : Kenza Barbot-Bourja, L'Harmattan, 2009, Paris, P.87.

dénoncer avec violence, les duplicités sociales. À travers l'écriture de la virginité le texte algérien parle du corps féminin, perçu comme propriété de la société. Il explore, identifie et expose l'hypocrisie sociale travestie en comportement religieux.

La complexité qui caractérise l'écriture littéraire de la virginité féminine, témoigne de cet imbroglio socio-anthropologique. Afin de saisir ce mécanisme, il faut, d'abord, comprendre, la représentation du corps féminin au Maghreb⁵⁹⁶. La femme, dans l'inconscient social maghrébin, est un être hypersexué. Son image socio-culturelle est par régie le plaisir sexuel masculin, la fécondité et l'honneur du clan. Ces trois volets sont le prétexte qu'invoque, la loi patriarcale afin de préserver la chasteté féminine.

Cependant, le fétichisme de la virginité n'est pas une particularité de la société arabo-musulmane : il trouve son origine dans les civilisations gréco-latines. La virginité s'incarne dans des déesses comme représentation absolue de l'ordre social.

« Pour les Anciens, Grecs et Latins, la virginité est une entité divine qui est hissée au sommet de l'Olympe. Les trois déesses Athéna, Artémis et Hestia, dont la virginité est probablement liée à leur immortalité, représentent toutes les dimensions de la protection : l'intégrité de l'enfance, de la cité, du foyer. Les déesses vierges opèrent une transfiguration du féminin pour la gloire des communautés masculines.[...] Ce sont les Grecs qui ont inventé le fétichisme de la virginité. Les religions monothéistes ne changeront rien et chacune lui attribuera sa valeur symbolique. »⁵⁹⁷

Le mythe, renforcé par les religions monothéistes et le culte de la domination masculine, s'installe, progressivement, dans l'inconscient social, et se transforme en une allégorie de l'honneur masculin, familial et tribal.

Sociologues, anthropologues, philosophes, psychologues et écrivains⁵⁹⁸, ont fait de la virginité et de la complexité de son ancrage social une thématique récurrente. Certains avancent qu'elle reflète le désir de la pureté du sang ethnologique⁵⁹⁹, d'autres

⁵⁹⁶ Depuis quelques années, cette image évolue, mais ces changements restent minimes.

⁵⁹⁷ Knibiehler, Yvonne, *La Virginité féminine : mythes, fantasmes, émancipation*, Paris, Odile Jacob, 2012 : <https://edso.revues.org/203>, consulté le 18/10/2017.

⁵⁹⁸ « Parallèlement, en dépit de la rigueur dogmatique, le thème de la virginité a « fertilisé » la littérature arabe, et plus précisément la poésie, en lui prêtant la souplesse, la richesse et les volutes de son mystère. » Malek Chebel, *L'esprit de sérail...*, op.cit. p.93.

⁵⁹⁹ « Pour la religion juive, la virginité authentifie la filiation et la pureté de la descendance. Dans l'espace familial et social, la domination est affirmée avec force. La femme n'a été créée que pour l'homme, pour son

expliquent qu'elle est « le signe de la fertilité de l'épouse»⁶⁰⁰. Dans *L'Esprit de sérail*, Malek Chebel, s'est longuement penché sur cette thématique, conscient de son l'importance anthropologique et sociologique. Il lui consacra un chapitre, où il l'étudie, en tant que mythe et tabou⁶⁰¹. Chebel tente de comprendre la sacralisation de la *virgo intacto* au Maghreb :

« La nécessité pour une femme d'être vierge, la nuit de ses noces se passe de toute rhétorique, car cela relève de la simple *normalité*. La non-virginité est comme la maladie mentale, un état inconcevable, une anomalie. Et si, toutefois, suite à une malencontreuse aventure, la fille a perdu son pucelage avant terme, la conséquence immédiate est sans appel : rejetée, laissée pour compte, son exil intérieur et sa mise en quarantaine effective viennent échouer sur le froid dédain de la collectivité ou, au mieux, sur le mépris de ceux, nombreux, qui ayant su la « vilénie » dont elle est objet... »⁶⁰²

1.2. La virginité et l'intervention sociétale :

La thématique de la virginité est inscrite, dans le roman algérien, comme un fait, profondément social, dénué de toute valeur religieuse, obéissant à la coutume et à la loi de la tradition préétablie. Le texte raconte la légitimité que la société s'accorde à inspecter, juger et délivrer un verdict qui dénigre ou valorise un corps féminin.

La jeune fille et la mère illustre le corps féminin en proie de ce « mythe social », et la complexité des conséquences de sa charge socio-culturelle. Le texte démontre qu'en plus de la famille (la mère, le père et le frère), le corps féminin est une propriété sociale. Deux évènements importants en son l'illustration : l'octroi du « certificat médical de la virginité » et celui du discours démagogique de l'infirmière-« porte-parole sociale »:

bonheur, son service et pour lui assurer une progéniture.» Knibiehler, Yvonne, *La Virginité féminine : mythes, fantasmes, émancipation*, op.cit.

⁶⁰⁰ Malek Chebel, *L'esprit de sérail...*, op.cit., p.91.

⁶⁰¹ « Lorsque j'utilise le mot virginité, trois sens distincts viennent à l'esprit : le premier est physique, il s'agit de la virginité d'une jeune femme avant tout contact sexuel, une femme qui préserve son hymen ; le deuxième est abstrait, il désigne la chasteté d'une personne qui jouit par ailleurs d'une vie de retraite et de réclusion, une sainte [...] Le troisième est « allégorique ». C'est ainsi qu'il faut appeler cette virginité mystérieuse de la houri, personnage paradisiaque non moins mystérieux, qui redevient vierge après chaque rapport. » Malek Chebel, *Encyclopédie de l'amour en Islam : tome II*, op.cit., p.400

⁶⁰² Malek Chebel, *L'esprit de sérail...*, op.cit., p.9.

Le texte, remettant en cause le concept d'honneur instrumentalisé pour contrôler la femme et son corps, dénonce une pratique sociale qu'il juge « dégradante » : celle du « certificat de virginité ». Djamila, afin de prouver « sa virginité », va subir un examen gynécologique qui sera scellé par trois « certificats officiels » prouvant l'intégrité de son hymen, c'est une exigence par la belle-famille, saluée par la famille.

« Comme l'exigeaient la coutume, et ma future belle-famille, il me fallait un certificat de virginité, délivré en trois exemplaires par un gynécologue « assermenté ».

Plutôt deux fois qu'une, avait dit ma mère aux marieuses revenues avec le couffin des offrandes»⁶⁰³

Ce certificat est la preuve ultime d'un droit social illégitime sur le corps féminin. C'est un acte médical qui vise à acquérir une approbation sociale. Dans ce passage, Djamila est dépossédée de son corps. Tous les protagonistes le discutent et le marchandent, tandis qu'elle demeure assise, silencieuse et angoissée. Le roman dénonce la société, qui viole le droit au corps et à son intimité.

Le deuxième événement tourne autour du personnage de l'infirmière du gynécologue. Lors de la visite de Djamila et de sa mère chez le médecin, l'infirmière en remettant le certificat de la virginité physique, accuse et remet en doute la virginité morale de la fille. Elle explique que lors de son examen, la fille, semblait habituée à l'exposition de son intimité. Se posant comme « moralisatrice », elle explique que même si son hymen est intact, elle représente un danger pour l'honneur familial, puisqu'elle est, sous-entend l'infirmière, une habituée de l'attouchement intime.

« -Hum, toussota l'infirmière. Il faudra quand même l'avoir à l'œil.

Ma mère perdit tout à coup son sourire.

-C'est bon ou c'est pas bon ? S'énerva-t-elle.

-C'est bon mais contrairement aux jeunes filles que nous recevons ici, ta fille a très bien, trop bien je dirais, supporté l'examen, s'expliqua l'infirmière. A mon avis elle a l'habitude... Tu vois ce que je veux dire. Ces choses-là arrivent si vite, j'ai quatre filles...

Les femmes qui avaient tout entendu me regardèrent avec mépris. Ma mère les imita. Je sus que j'allais passer l'été le plus long de ma vie.»⁶⁰⁴

⁶⁰³ Leïla Marouane, *La jeune fille et la mère*, op.cit., p.125.

L'injustice que décrit cet extrait, s'inscrit sur plusieurs plans. D'abord l'affirmation de l'infirmière est erronée : si la fille paraît habituée à la pénétration intime, c'est qu'elle l'a subie durant des années de la part de sa mère « *Comment pouvait-elle savoir, l'infirmière, que ma vie durant j'ai subi tes mains d'experte et la lueur de ta loupiote ?* »⁶⁰⁵. Puis elle est injuste sur le plan humain, la fille ayant été humiliée publiquement : l'infirmière va proférer ses accusations devant l'assistance qui s'empresse de la juger. Et pour finir, une injustice « morale », l'infirmière s'étant arrogée le droit de jugement, déguisé en « conseil ».

La citation se lit comme une théâtralisation de l'injustice du jugement social. Elle met en scène le corps féminin humilié de Djamila, personnage-enfant-victime, face à l'accusation sociale de l'infirmière, et à la sanction de l'exil et du mépris découlant de cette accusation.

Ce tabou de la virginité fait que ce corps est harcelé, agressé, discuté, ordonné et humilié au nom de la préservation de l'honneur. La fille s'insurge, dans un soliloque douloureux, accusant l'importance attribuée à l'hymen-bourreau : « *Et ne le suis-je pas, vierge ? N'est-ce pas l'hymen qui compte ?* »⁶⁰⁶. Cette mythification enchaîne le corps féminin, le poids de sa valeur sociale la culpabilise, et la peur générée compromet la santé de la psyché de la jeune fille. Lourde de ce corps-menace, Djamila, après que son père l'ait surprise avec l'apprenti ébéniste, comprend que pour lui, avoir une fille est un malheur qui ne peut être réparé que par la mort. Dans ce soliloque elle extériorise et matérialise la douleur d'exister en tant que femme, se rappelant de la pratique de « El waed »⁶⁰⁷ :

« Le suivant à deux trois mètres, comme si nous étions des étrangers, et tandis que le sol s'en allait sous mes pieds, que ma tête malgré le soleil déclinant s'embrasait, fixant sa nuque, je compris tout à coup pourquoi ma naissance, ainsi que celle de mes nombreuses sœurs, avait endeuillé mon père, et pourquoi, autrefois, en Arabie, on enterrait les petites filles, vivantes, à peines nées. Je regretterai aussitôt de ne pas être venue au monde quatorze

⁶⁰⁴ Ibid., p.131-132.

⁶⁰⁵ Ibid., p.142.

⁶⁰⁶ Ibid.

⁶⁰⁷ Pratique répandue dans l'Arabie, d'avant Islam, qui consiste à tuer la progéniture féminine.

siècles plus tôt, en terre d'Arabie, je me serais alors insurgée contre ce Prophète venu juguler les idoles et les idolâtres, réhabiliter l'Unique et défendre notre droit à la vie. Non mais, franchement, de quoi est-ce que je me mêle ? »⁶⁰⁸

Cette citation, qui se trouve au début du récit dédouane la religion de toute responsabilité dans les accusations sociales (« *défendre notre droit à la vie* ») : L'identification honneur-corps féminin préexiste à l'avènement de l'Islam.

Le texterend compte de la détresse de Djamila, archétype de la jeune fille algérienne, face à la difficulté de porter le corps féminin-honneur : « *Ça y est, me dis-je en cherchant des yeux son médaillon dissimulé par la tête du bébé, ça y est, elle va m'étaler sur le sol, me dénuder, m'écarter les jambes, vérifier l'intégrité de mon « honneur »...* »⁶⁰⁹. *L'Insolation*, adhérant à la détresse que représente le mythe virginal dans *La jeune fille et la mère*, lui imagine une solution radicale : un délire psychotique vacillant entre le vraisemblable et le satyre. Samia appréhende la thématique de la virginité à travers la perspective de la mort-solution réelle et symbolique.

Nous retrouverons cette réflexion de « la société-juge » dans *La chambre de la vierge impure*. Dans ce récit une jeune orpheline, comme nous l'avons expliqué plus haut, se prostitue sans réaliser le sens de son acte.

Certes elle est vierge. Mais elle se refuge dans une religion nouvelle : le christianisme. Pure physiquement, elle devient impure socialement. Les villageois, apprenant la « terrible » nouvelle s'insurgent. Les hommes qui ont abusé d'elle et l'ont induite à la prostitution seront les premiers à l'exiler, et à se révolter face à « l'impureté » de son acte. Le muezzin, qui avait abusé d'elle, quelques semaines auparavant, va consacrer son prêche du vendredi à son cas, expliquant qu'étant « *murtada* » la tuer serait permis :

« Aujourd'hui est un vendredi, le jeune muezzin qui a pris le contrôle de la mosquée en tant qu'imam prononce un prêche sulfureux, une incitation à la mort de tout musulman ou

⁶⁰⁸ Ibid., p.27.

⁶⁰⁹ Ibid., p.31.

musulmane converti (e) au christianisme. Il n'hésite pas à me désigner par mon nom et à absoudre ainsi quiconque versait mon sang.

La voix du jeune muezzin arrive jusqu'à la terrasse où je suis son prêche diffusé [...] et je pense à son petit sexe d'enfant dans ma bouche. » C.V.I. P.164

Le texte met en scène deux réactions sociales, radicalement opposées, face à deux transgressions à valeurs différentes. Le groupe social accepte l'image de Sultana-prostituée et rejette celle de Sultana-chrétienne. Cette réflexion nous permet de lire le sens de la pureté dans son acception sociale et de réfléchir à « l'impureté » de la société algérienne. Qu'est ce qui souille le corps ? La virginité est-elle la garantie de la pureté ? La virginité du corps est-elle plus importante que l'intégrité humaine ? Qu'est ce que la souillure morale ? Qu'est ce que la souillure sociale ?

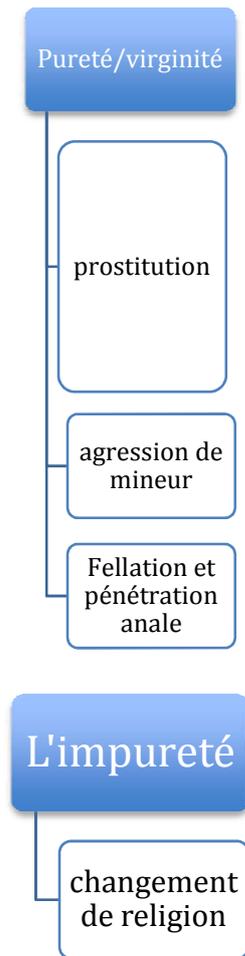
La pureté⁶¹⁰ est donc une notion variable à teneur religieuse, anthropologique et sociale. Elle est définie dans *Le dictionnaire des symboles*, comme l'obéissance aux lois⁶¹¹ ; *La chambre de la vierge impure*, tend à définir ces lois qui régissent le concept de la pureté dans la société algérienne. Par la suite, en dessinant le portrait de la violence que produit l'injustice de ces lois, il invite le lecteur à réaliser la duplicité sociale et comprendre « l'impureté » de sa morale.

Le texte expose l'incohérence de la morale sociale dans sa définition de la pureté, qui ne trouve son sens que dans la protection de l'hymen garantie de « l'honneur ». Il oppose l'image de la conformité morale aux pratiques sociales :

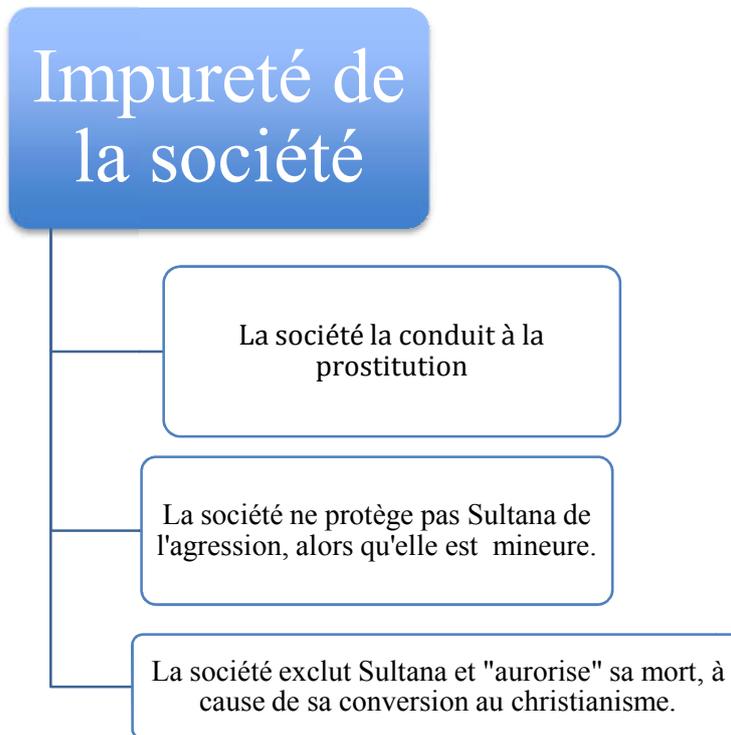
-La Pureté, d'un point de vue social :

⁶¹⁰ « du latin purus « sans tache » et, par suite, « net, sans mélange, exempt de » *Dictionnaire de Sociologie*, op.cit., o.433

⁶¹¹ « Ce peut être une impureté physique ou une désobéissance à des lois » Ibid. p.789



- **L'impureté sociale, du point de vue du le texte :**



Deux poids, deux mesures, face au traitement inégal de « la virginité physique » et de « l'impureté morale ». Le texte remet en cause la valeur de la « virginité » telle que la société le perçoit et accuse l'impureté comportementale sociale.

« Une fois par semaine j'allais au hammam, mais, cette fois-là, les femmes, toutes les femmes, en me voyant franchir la porte, ont abandonné le lieu. Je me suis retrouvée toute seule.

La semaine suivante, à peine eus-je franchi le hammam, une femme tatouée sur le front, forte et corpulente, m'interdit d'entrer : « Vous n'êtes plus une de chez nous. Vous allez souiller ce lieu destiné aux toilettes des musulmans et des musulmanes. » » C.V.I. P.160.

L'idolâtrie de « l'hymen » est inscrite comme une hypocrisie caractérisée du sens de « l'honneur ». Celui-ci, dès lors qu'il cautionne l'abus de l'enfant perd tout son sens.

1.3. L'éducation du mythe

La représentation de la virginité dans le roman algérien est protéiforme. Si dans le texte d'Amin Zaoui, elle est symbole de « l'impureté sociale », dans *La jeune fille et*

la mère elle est analysée sous l'angle de la violence de l'éducation. Le texte appréhende la virginité dans la dualité des personnages de la mère et de la fille. Il questionne l'angoisse, les dépassements physiques, la pression psychologique et la notion de l'honneur que transmet l'obsession socio-éducative de la virginité.

L'inscription narrative de cette thématique obéit à une hiérarchisation progressive ; le texte expose, d'abord, l'angoisse de l'éducation de la virginité, puis ses conséquences, et pour finir, sa valeur sociale et les pressions qui en découlent :

-Education angoissante : le personnage de la mère ne correspond pas au prototype de la mère maghrébine des années soixante-dix : elle refuse le mariage précoce et se montre fervente défenseur de l'école et de la scolarisation. Elle ne s'inscrit pas, a priori, dans le schéma éducationnel classique⁶¹². De ce point de vue elle est moderne. Toutefois, elle est obsédée par l'honneur dans son sens traditionnel de non-sexualisation, et de façon plus précise, dans celui de « la vierge-immaculée ». Si la mère n'obéit pas à la pression sociale concernant le mariage et la claustration de la fille, la virginité, en tant qu'image sociale et intime, représente, pour elle, une obsession ; et elle la transmettra à sa fille.

La tramesefocalise sur la relation mère/fille, mais, en ce qui concerne l'éducation de « la virginité », cette relation est unilatérale. L'inculcation du culte de « *la virgo intacto* » n'opère pas en communiquant mais en endoctrinant par : l'harcèlement, la culpabilisation et la peur.

La mère commence par conditionner Djamila à une idée fixe, invariable et non-discutable : « la virginité » du corps féminin, plus que la vie, est la première et la plus importante règle sociale. La fille va désormais être immerger dans cette peur qui lui a été inculquée par la mère et par la société.

« Tu *la* perds (ma mère usait d'un vocabulaire cru, un vocabulaire propre aux hommes, appris à leur contact, quand elle s'habillait et guerroyait comme eu, mais elle ne prononçait jamais le mot *virginité*) [...] -Tu la perds et je t'égorge de mes propres mains,

⁶¹²Éducation de l'époque post-indépendance.

finissait-elle dans un grognement qui contrastait la beauté de ses traits. »⁶¹³ \

L'éducation maghrébine féminine est culpabilisante. Dans cette virginité repose la responsabilité du « bonheur de la mère », de l'honneur familial, du clan et le risque du déshonneur. C'est un poids moral terrible qui va accabler le corps féminin de la jeune fille et que l'éducation va distiller.

« Petite larve, poursuivait-elle. Tu veux me déshonorer, m'enfoncer la tête dans la boue, faire de moi la risée de mes amis et de mes ennemis... »⁶¹⁴

Les conséquences de l'éducation : cette éducation est une épreuve anxiogène pour la femme ; créant des angoisses obsédantes, irrationnelles et incontrôlables. Djamila, bien qu'elle n'ait pas eu de relation sexuelle « complète », développe une paranoïa quant à la fiabilité de son hymen. Cette angoisse se manifestera à plusieurs reprises : les exemples les plus poignants étant le délire qui l'envahira après les attouchements partagés avec l'ébéniste, et la panique de la visite chez le gynécologue qui allait délivrer son certificat de virginité.

« ... ma mère semblait marmonner une prière. Je feuilletais un magazine sans parvenir à me concentrer sur ce que je lisais. Et si la vieille des bidonvilles s'était trompée ? Et s'il ne subsistait rien de mon hymen ? »⁶¹⁵

« Autrement dit, un hymen n'est pas un rempart contre les spermatozoïdes. Encore faudrait-il qu'il m'en restât un, d'hymen, peut-être s'était-il disloqué sans que j'y prisse garde.

Prions. Prions. Prions. »⁶¹⁶

Malek Chebel explique cette « terreur » que ressent Djamila, comme une conséquence de la pression sociale. La fille, au Maghreb, développe « une phobie » quant à « la perte de sa virginité », tant sa symbolique est primordiale pour sa vie sociale (épouse accomplie):

⁶¹³ Leila Marouane, *La jeune fille et la mère*, op.cit., p.39, 40.

⁶¹⁴ Ibid., p.41, 42.

⁶¹⁵ Ibid., p.130.

⁶¹⁶ Ibid., p.49.

« Au Maghreb et, à des degrés divers, à travers tout le bassin méditerranéen, la référence à la virginité est revendiquée par les deux sexes comme un trait de la personnalité de l'épouse accompli [...] Toutes les observations que l'on mène aux différents échelons du social montrent à l'évidence la place inamovible que détient encore l'hymen dans les traditions maghrébines. Les jeunes filles vivent parfois dans la terreur de perdre leur virginité, au sortir du lit, après avoir eu un rêve érotique ou joué à la balançoire...»⁶¹⁷

Le texte raconte, comment le harcèlement moral et physique, intensifié par la peur et la culpabilité, mystifie la virginité. Il accuse la non-communication qui caractérise la famille maghrébine. La mère agit comme un instructeur, ordonnant et menaçant dans un discours éducatif unilatéral, qui ne laisse aucune place au questionnement, à l'argumentation ou à l'échange. Le corps féminin est appréhendé, et ce depuis le jeune âge, avec précaution et méfiance ; créant un rapport anxieux entre la mère et le corps de sa fille, angoisse qu'elle finit par lui transmettre. Le premier rapport de l'adolescente avec son corps est établi dans un environnement psychologique hostile teinté par la menace et les angoisses irrationnelles.

« « Hymen intact », « pureté du lignage », « danger », « peur », « souillure », « plaie », *haram* (sacré), *hchouma* (honte), « sale », « tabou », « sang », comment une adolescente qui voit poindre son avenir sous de tels auspices n'en serait-elle pas marquée à jamais ? Mais il n'y a pas que les mots. La mère – et avec elle toutes les femmes de la famille- va la cloîtrer derrière un grillage d'interdits et de recommandations destinés à la maintenir dans le champ clos de l'attente. Que jamais ne s'éteigne la crainte mystique de perdre ce joyau inestimable, son hymen... »⁶¹⁸

Dans la citation au-dessus, Florence Assouline, décrit l'environnement toxique et menaçant dans lequel la mère et la société propulsent le corps féminin.

1.4. La vengeance de la vierge :

Si, dans les textes précédents, le corps féminin est passif -la femme y étant représentée comme victime-soumise à l'ordre patriarcal et tribal - dans *L'Insolation*, il est actif : le poids social de la virginité que subissaient les personnages féminins précédents, devient l'arme que Samia va retourner contre « le clan » afin de

⁶¹⁷ Malek Chebel, *L'esprit de sérail...*, op.cit., p.94.

⁶¹⁸ Florence Assouline, *Musulmanes : Une chance pour l'Islam*, Flammarion, 1^{ère} éd. 1992, p.66

se venger de ce qu'elle considère comme injustice sociale et déséquilibre sexiste. « *Jusqu'à quand vais-je accepter cette situation qui m'est imposée, parce que je suis une femme... ?* » De toute manière elle se sentait méprisée [...] Mais elle n'excluait pas le suicide exemplaire... » P.17 L.I.

Dans un délire où la vérité devient illusoire⁶¹⁹, Mahdi explique le désir, presque suicidaire, qu'a Samia de punir son clan. Consciente de l'importance de sa virginité, Samiadécida de la rompre. D'abord pour se venger du clan qui sera entaché par le scandale suprême de la fille du patriarche non-vierge⁶²⁰. En second lieu, cette rupture symbolise l'affranchissement de l'emprise sociale et du concept de l'honneur résumé dans « *la virgo intacto* ».

Le narrateur, bien qu'il soit acteur de cet événement, est relégué au deuxième plan ; il est, certes, le déflorateur, mais son rôle narratif se concentre sur l'observation. Son regard omniscient offre l'espace nécessaire au personnage féminin pour rendre compte de l'action de la désobéissance. Le texte met en avant Samia et son fantasme de libération féminine, où la défloration n'est pas un acte involontaire, erreur de jugement, ou désir amoureux, mais action militante. La rupture de l'hymen représente la rupture avec l'ordre social:

«...Je l'avais dénudée et ses yeux ne brillaient plus comme durant tout le trajet entre la grande ville et la petite plage, à l'écart de tous [...] j'avais mis un oursin sur le sexe de la jeune fille et trouvé qu'au fond la comparaison était non pas saugrenue, mais idiote ! idiote ! Elle frileuse avait honte de sa position ridicule mais elle savait que je voulais gagner du temps avant la défloration, la mise à mort ou la mise à vie ? (Que marmonnait-elle au juste ? [...]). Puis il avait fallu en finir, car le jeu avec l'oursin était devenu fastidieux. Samia avait d'ailleurs froid et la chair de poule sur sa chair glabre m'avait décidé à la faire entrer dans la mausolée. Là, fut le sang ! Banalement. Entre l'odeur de la bougie et celle de l'urine de chat, je l'avis coupée du clan auquel elle était rattachée depuis toujours. J'avais tranché le fil de l'honneur... » P.21 L.I.

⁶¹⁹ « Je ne l'avais quand même pas inventée ! J'avais – toujours dans ma mémoire- mille et mille détails et je pourrais les décrire en mille pages. Certains jours, cependant, il m'arrivait de ne plus pouvoir rien dire à ce sujet. Je m'embrouillais quelque peu... » P.9 L.I.

⁶²⁰ « Une fille non vierge est dite *bikr'* (en arabe classique) et *m'fasdā* (en dialectal), littéralement : défaite. » Malek Chebel, *L'esprit de sérail*, op.cit., P.96.

Samia, argumentant sa décision, explique qu'elle voulait se venger de « *Ceux qui lui en avaient donné deux prisons : celle du jour et celle de la nuit et une femme sourde pour l'escorter entre...* »P.25 L.I. Ne pouvant pas se libérer de cet enchaînement effectif, elle opère une libération symbolique, représentée métaphoriquement par « l'hymen-emprisonnant », et ce en tranchant « le fil de l'honneur » du « clan ». Dans la société algérienne le concept de clan est important pour l'équilibre sociologique. Dans *L'insolation* il représente le père, l'éducation, la famille, la tribu et l'ordre patriarcal. Noria Allami explique l'importance de ce concept dans la conservation du mythe de la virginité :

« Très tôt, verra s'exacerber la vigilance du clan autour d'elle : c'est qu'elle recèle une menace et un danger pour son groupe familial. Sa virginité intacte, sa pureté, son intégrité physique, n'est rien d'autre qu'une métaphore : le symbole de la fermeture du clan, de sa noblesse. La rupture de son hymen signifierait la rupture du groupe, son viol, son ouverture à toutes les agressions et les offenses »⁶²¹

Samia utilise le désir de Mehdi pour réaliser son plan. La relation charnelle n'est pas un acte d'amour. La défloration est simplement un acte de vengeance et une dialectique d'affranchissement. Elle n'est pas conçue comme moment de désir ou de plaisir mais comme suicide sociale possible dans le cas où le clan découvrirait sa transgression « *J'avais peur du clan de son père et elle riait de ma couardise. « Justement, disait-elle : le suicide qu'en fais-tu ? » P.18 L.I.* Si Mahdi était hésitant face à l'atteinte à l'honneur du clan, auquel, il prenait part, Samia, elle, était déterminée, « *...cette parodie qu'elle appelait, tranquillement, la mise à mort. Tu avais pourtant insisté ! Cette histoire de plage devenait une véritable obsession.* »P.18 L.I. L'honneur dont nous avons montré la duplicité sociale, est central dans la société algérienne.

« ...assurément un concept complexe et comporte plusieurs considérations morales et religieuses mais son danger vient des considérations sociales et anthropologiques. Nous allons tenter une autre définition « L'honneur est un bien partagé dans la famille dont tous les membres sont responsables et ceci implique par ailleurs qu'un certain nombre de comportements soient définis et respectés. En cas de manquement ou d'écart de conduite,

⁶²¹ Noria Allami, *Voilés, dévoilés...*, op.cit.

« la responsabilité incombe au chef de famille et le monde extérieur s'attend à ce qu'il intervienne en cas de mauvaises conduites ou menaces » La réaction qui va être donnée à l'écart de conduites dépend des circonstances et de la nature de la violation de l'honneur et sera appliquée au sein de la famille si le milieu social n'en a pas connaissance. Mais « Si les écarts de comportements dépassent les bornes et que le milieu social est au courant, les autres familles de la communauté imposeront des sanctions sociales ». Il peut s'agir de sanctions radicales telles que l'annulation d'un mariage ; en résumé, « les familles sont repoussées et exclues et elles peuvent être mises à l'écart de la communauté »⁶²²

Cette dualité mise à mort/mise à vie revient à plusieurs reprises dans le texte. Cet événement supporte les deux sens : une mort symbolique que la transgression-vengeance pourrait matérialiser en une mort « réelle », et une résurrection-libération de la loi du clan ; « *la mise à mort ou la mise à vie ?* ».

« ...Elle déflorée pour l'éternité, jubilait plus qu'il ne fallait ; et moi par-dessus elle, calamiteux, atteint dans mon équilibre mental, celui que le barbier avait fait chanceler... Blême, j'avais l'impression d'avoir commis un acte ignoble, alors que Samia témoignait sa reconnaissance ! [...] se moquait du sang puisqu'elle était heureuse d'avoir rompu les amarres avec son féodal de père atteint définitivement par la honte et le déshonneur. Elle riait d'autant plus qu'elle avait longtemps douté de mes capacités [...] Elle était dérisoire. Quel rapport entre la rupture avec le père et cet orifice rose d'où coulait lentement un sang pivoine ? » P.22 L.I.

Margarita Garcia-Casado, évoque cette représentation du sang virginal, symbole de l'objectivisation du corps féminin, dans l'œuvre de Boudjedra. En analysant *Pour ne plus rêver*, elle écrit : « ... le sang symbolise la réification de la condition féminine, la mort de la réalité au féminin. La femme n'existe que par ce sang qui la valorise aux yeux des mâles, mais qui en même temps, signifie sa mise à mort. »⁶²³. A travers ce sang virginal « non-réglementaire », versé dans un acte illégitime⁶²⁴, le texte dénonce la chosification sociale du corps féminin, Samia, en ayant recours à cet acte extrême, préfère la mise à mort au fil de l'honneur qui la chosifie.

⁶²² Centre d'Éducation à la Famille et à l'Amour – CEFA asbl, *Crime d'honneur- Mariage forcé... Vie volée : Un regard sociologique sur les mariages forcés et les crimes d'honneur*, 2008 : <https://www.asblcefa.be/cefa/images/pdf/crimehonneurmariage.pdf> Consulté en Septembre 2017.

⁶²³ Margarita Garcia-Casado, *Images maternelles, métaphores et production textuelle dans l'écriture de Rachid Boudjedra* ; In : Hafid Gafaïti, *Rachid Boudjedra une poétique de la subversion*, op.cit., P.100.

⁶²⁴ « Quelle histoire, pour une défloration non réglementaire ! » P.236 L.I.

1.5. Le sacré corps sacré blindé (Tasfah) :

Dans la société algérienne, l'appartenance culturelle et anthropo-religieuse est indispensable. La survie de la jeune fille en tant que membre⁶²⁵ « sain », et par extension la survie du rang social de sa famille, dépend de sa non-sexualisation ; ce rôle socio-culturel du mythe virginal a conduit la société à élaborer un rite magico-sexuel qui protège l'hymen de la fille jusqu'à son mariage :

« Le souci obsessionnel de protéger la virginité de la femme jusqu'à sa nuit de nocés, de sorte qu'elle se présente chez sa belle-famille estampillée *virgo intacta* a poussé la famille traditionnelle arabe, notamment paysanne, à échafauder des protections complexes susceptibles de rendre vaine toute velléité de pénétration, qu'elle soit acceptée par la jeune fille ou contraire à son désir. Parmi ces techniques, le *sfah* ou *tasfah* [...] Une telle pratique relève du dispositif magique qui entoure la sexualité... »⁶²⁶

Cette pratique, appelée « tasfah », « ferrure » ou « blindage », témoigne de l'angoisse qu'engendre l'obsession de la « virginité ». Le corps féminin, dans un rituel magique, se verra « fermé » ou « emmuré ». La littérature algérienne écrit cet acte, le plus souvent, comme un rituel dérisoire, une violence que le corps féminin subit en silence. Dalila Arezki, dans son étude de la famille algérienne décrit le rituel et explique les croyances qui l'entourent :

« ... un rite symbolique pratiqué quelque fois avant l'adolescence, sur les jeunes filles, par lequel une vieille femme assure la virginité de celle-ci jusqu'au mariage. Il s'agit d'empêcher que la jeune fille ne se laisse aller à ses désirs d'ordre sexuel. Elle pourra résister aux avances pressantes de tout jeune homme. Tout au plus elle permettra un semblant de pénétration, un flirt avancé, sans jamais attenter à l'hymen par « la ferrure », c'est ainsi qu'on nomme ce rite symbolique, la jeune fille est sexuellement nouée, fermée, impénétrable. Cette ceinture de chasteté ne peut être mise en place que par une vieille femme dotée d'un pouvoir et spécialiste, de préférence, qui lèvera l'interdiction en supprimant la fermeture quelque jour avant la nuit de nocés, permettant ainsi la

⁶²⁵ « Terme désignant toute personne reconnue comme faisant partie d'un groupe, d'une institution, par opposition aux individus extérieurs. Ce fait de la reconnaissance et de la désignation de l'appartenance constitue une dimension majeure des affiliations, des identifications et des ségrégations. [...] le « membre » désignant, en effet, étymologiquement, une partie du corps vivant. » Pierre Ansart in : André Akoun, Pierre Ansart, *Dictionnaire de Sociologie*, op.cit., P.332

⁶²⁶ Malek Chebel, *Encyclopédie de l'amour en Islam : tome II*, op.cit., p.401

défloration » « En fait, il s'agit d'un geste qui, par son rituel et la crédibilité accordée à la matrone, devient magique et donc incontournable. Ce geste rituel varie d'une région à une autre. D'une façon générale, Il s'agit de faire couler quelques gouttes de sang en pratiquant une petite incision sur la cuisse droite de la jeune adolescente en remontant du bas vers le haut. Celle-ci doit répéter après la vieille femme des phrases rituelles qui, elles aussi, varient d'une région à une autre. Somme toute, ces phrases ont le même contenu, le même objectif, à savoir : « le fils des autres est un fil et je suis un mur ». De cet instant solennel la jeune fille gardera une légère cicatrice sur la cuisse qui ne manquera pas de lui rappeler sa ferrure »⁶²⁷

Bien que cette pratique soit encore pratiquée de nos jours⁶²⁸, et qu'elle soit dans son rapport avec le magique, féconde pour l'écriture fictive, elle est plus ou moins passée, sous silence. Les rares fois où le texte littéraire algérien l'aborde, elle est rapportée comme une croyance sans efficacité face à l'horreur du violeur terroriste. Dans le texte de Wahiba Khiari, par exemple, la narratrice du récit enchâssant revient sur cette pratique et s'insurge contre sa violence qu'elle n'a pas réussi à repousser les violeurs. La narratrice raconte le souvenir de la scarification, du sang de la blessure avalée et des rituels complexes qui l'ont suivi ; elle revient sur ce traumatisme corporel qui avait pour but de « l'emmurer » :

« J'ai au-dessus de mon genou gauche sept petites marques rouges, censées me protéger du « fils de la femme ». J'avais pourtant enjambé le métier à tisser et mangé les sept raisins au goût de mon sang. Elle m'avait mesurée au fil de la seddaya, et avait donné la précieuse filandre à ma mère, qui la sortirait la veille de mon mariage afin de me délier. Elle m'avait faite « mur » pour me rendre impénétrable. Elle a prononcé la formule magique : « Désormais, tu seras mur, et le fils de la femme sera fil. » On aurait pu me marteler, me massacrer, l'essentiel était qu'on n'arrive pas à me percer. J'ai été ferrée, comme une jument, ça devait au moins me porter bonheur. Scarification à la lame au-dessus du genou pour que mon corps se souvienne qu'il a été scellé. » P.85 N.S.

Il y a deux champs lexicaux qui se dégagent de cette citation. Mis en corrélation dans une comparaison thématique, ils témoignent d'une proclamation accusatoire violente. Il y a d'abord le champ lexical qui entoure la virginité : « sept petites

⁶²⁷ Dalila Arezki, *Sens et non-sens de la famille algérienne*, op.cit., p.44

⁶²⁸ La ferrure, reste une pratique répandue dans le milieu rural jusqu'à nos jours.

marques rouges» « manger...au goût de mon sang », « la précieuse », « mur », « enjambé », « impénétrable », « tu seras mur », « J'ai été ferrée », « une jument », « Scarification à la lame », « mon corps se souviendra, qu'il a été scellé » ; puis il y a celui qui entoure la personne : « me marteler », « me massacrer ». Le premier champ tourne autour du sang, de la mutilation, du sacrifice et de l'objectivisation du corps. C'est un vocabulaire angoissé et angoissant qui témoigne d'une violence que le lecteur lit sur deux plans : au premier niveau, pratique, et au deuxième, symbolique. La société mutilé et scarifie le corps infantile, le murant par un « cadenas » magique. La narratrice explique que la fille ou de la femme peut subir les pires violences, tant qu'elles ne sont pas sexuelles, elles ne sont pas à considérer.

Dans cette même optique de la dénonciation de l'objectivisation du corps, la narratrice se compare à une « jument », la pratique de « la ferrure » étant l'élément de comparaison. La jument représente « le bien » que l'on « possède », le corps féminin étant, dans ce contexte, réduit à cette même représentation. A travers l'écriture de la ferrure, le texte confronte les efforts que la société déploie pour protéger l'hymen féminin au manque d'intérêt qu'elle témoigne pour la personne de la femme : elle n'existe qu'en tant que gardienne de l'honneur que l'on a greffé à son corps « *Elle avait cadenassé la porte de l'honneur.* » P.85, 86 N.S.

Le souvenir de « la ferrure » survient après son viol, dans sa détresse, la narratrice tourne en dérision cette pratique qui n'a pas réussi à la protéger du « déshonneur » ni protéger son corps de la violence extrême :

« -Pourtant, le fils de la femme m'a violée malgré tout, et même s'il n'avait pas réussi à me saigner, j'aurais été détruite, démolie. Elle aurait dû me faire intouchable, inaccessible ; plus qu'un mur, elle aurait dû me faire forteresse. Fil de la vierge, tu t'es envolé avec les beaux jours, comme se sont envolés les cheveux de ma mère. » P.86 N.S.

Bien que la violence et la douleur soit une constante de l'écriture du viol - quelques soient les angles d'écriture- le viol « du terroriste » (compte tenu du contexte socio-culturel et politique de la décennie noire) en est l'apogée. La séquestration, les viols multiples, l'esclavage sexuel, ajoutés au jeune âge des violées ont alimenté

fortement le texte littéraire algérien⁶²⁹. Le texte de Wahiba Khiari aborde cette thématique en donnant la parole au corps féminin : il invoque « la ferrure » comme une allégorie de « la protection sociale » afin d’y réfléchir. « La ferrure » rend compte des pratiques dérisoires d’une société qui n’a pas réussi à protéger ces jeunes filles lors de la décennie noire⁶³⁰.

Dans les différentes écritures du mythe virginal que nous avons étudiées, la représentation récurrente reste celle du « spectre de l’honneur ». Le texte maghrébin imagine différentes formes d’affranchissement qui rivalisent de violence les unes avec les autres. Entre le silence suicidaire, la mort vengeresse et la scarification du corps infantile, la virginité, en tant que mythe social s’écrit comme le danger absolu qui plane sur le corps et la psyché du corps féminin. Cette violence du symbole s’extériorise dans une violence du mot et de la stratégie d’écriture. A travers cette thématique, le texte algérien met l’accent sur la non-existence de la femme en tant que qu’être complet et autonome, son corps étant une propriété sociale. Nous nous questionnons donc sur l’écriture de l’objectivisation du féminin dans le roman algérien.

⁶²⁹ Nous étudions ce point ultérieurement.

⁶³⁰ Voir le chapitre du « viol social ».

2. L'objectivisation⁶³¹ du corps ou La féminité pécheresse.

« Le jour où je fus surprise par ma propre puberté je crus que j'allais certainement mourir. Je suis restée sur mes gardes tout le long de cette abominable journée. En attente de mort. En vain. Je ne décédai pas ce jour-là. Ni les jours suivants. Non plus. J'en fus consternée. Je compris -confusément- alors que le malheur de la féminité s'était installé en moi. [...] Encore. J'enfermai mon secret dans un mutisme définitif car je savais bien que si je me confiais à quelqu'un j'aurais été punie. »⁶³²

Ecrire l'objectivisation du corps féminin, revient à aborder le processus psychologique et sociologique qui creuse le clivage entre femme « être » / femme « objet », à l'intérieur d'une division entre sexe masculin / sexe féminin. Un conditionnement social et éducationnel du corps-objet et du corps-tentation. Nous lisons ce clivage dans le regard que portent les personnages féminins sur leurs corps ; un mal-être qui se matérialise dans l'écriture de la puberté/impureté, le statut passif du corps sexué ou encore dans le rapport masculin/féminin :

« Toutes les sociétés ont tenté, à une époque donnée de l'histoire, de déposséder les femmes de leur corps. La civilisation arabo-musulmane a réussi ce tour de force : réduire la femme à son corps tout en lui prêtant – au corps, pas à la femme- une dimension de sacré. Sacré pour qui ? »⁶³³

Simone de Beauvoir accuse l'éducation maternelle et sociale, d'être la cause d'une la dichotomie que l'on remarque dans le rapport de la fille avec son corps. Elle effectue un parallèle entre le comportement éducationnel réservé au garçon et celui réservé à la fille. La philosophe conclut que la réduction du corps féminin à l'image du corps-objet, n'existant que pour plaire, est à l'origine de cette dichotomie, contrairement à l'éducation du garçon qui est plus libre:

« L'immense chance du garçon, c'est que sa manière d'exister pour autrui l'encourage à se poser pour soi. Il fait l'apprentissage de son existence comme libre mouvement vers le monde il rivalise de dureté et d'indépendance avec les autres garçons [...] Au contraire, chez la femme il y a, au départ, un conflit entre son existence autonome et son « être-

⁶³¹ L'objectivisation selon Simone de Beauvoir.

⁶³² Rachid Boudjedra, *La pluie*, 1985 Traduit de l'arabe par Antoine Moussali avec la collaboration de l'auteur, Denoël, 1987, P.09, 10.

⁶³³ Florence Assouline, *Musulmanes : une chance pour l'Islam*, op.cit., p.66

autre » ; on lui apprend que pour plaire il faut chercher à plaire, il faut se faire objet ; elle doit donc renoncer à son autonomie. On la traite comme une poupée vivante et on lui refuse la liberté ; ainsi se noue un cercle vicieux ; car moins elle exercera sa liberté pour comprendre, saisir et découvrir le monde qui l'entoure, moins elle trouvera en lui de ressources, moins elle osera s'affirmer comme sujet... »⁶³⁴

Elle continue en affirmant que les conséquences de l'éducation sont visibles dès l'adolescence. Le garçon vise la concurrence, le prestige et la domination⁶³⁵. La fille, poussée par « *les sollicitations sociales qui l'invitent à s'assumer comme objet passif* »⁶³⁶ adopte quant à elle « *l'être féminin* »⁶³⁷ qui se résume à « *se montrer importante, futile, passive, docile* »⁶³⁸. Simone de Beauvoir explique que ce « soi-
Autre » non-naturel crée un dédoublement angoissant entre le « soi » spontané et « l'Autre » sociale.

« Pour la jeune fille, la transcendance érotique consiste à se faire proie. Elle devient un objet ; et elle se saisit comme objet ; c'est avec surprise qu'elle découvre ce nouvel aspect de son être : il lui semble qu'elle se dédouble ; au lieu de coïncider exactement avec soi, voilà qu'elle se met à exister *dehors*. »⁶³⁹

Bien que cette théorie soit aussi valable dans le cas de l'éducation arabo-musulmane, celle-ci a une particularité : la menace de la féminité et le risque du déshonneur. Le corps féminin dans ce contexte devient corps « objet de désir » et « menace pour l'honneur ». Gisèle Halimi, dans un témoignage autobiographique raconte le clivage que décrit Beauvoir plus haut à savoir « *Toi, tu es une fille, Il faut que tu apprennes la cuisine, le ménage. Et tu te marieras, le plus vite possible. Lui, c'est un garçon Il faut [...] qu'il fasse des études, qu'il gagne bien sa vie* »⁶⁴⁰, et elle ajoute « *...nos parents nous l'expliquaient : la naissance d'une fille représente une*

⁶³⁴ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit., p.28, 29

⁶³⁵ « C'est en s'accomplissant comme indépendance et liberté qu'il acquiert sa valeur sociale et concurrentement son prestige viril : l'ambitieux... »Ibid., p. 98.

⁶³⁶ Ibid.

⁶³⁷ Ibid.

⁶³⁸ Ibid.

⁶³⁹ Ibid., p.100

⁶⁴⁰ Gisèle Halimi, *La cause des femmes*, op.cit. p.10

*responsabilité épouvantable. Il faut bien sûr l'assumer. Il faut surtout s'en décharger sur un mari, le plus rapidement possible. »*⁶⁴¹

Simone De Beauvoir s'insurgeait dans *Le deuxième sexe II*, contre l'éducation de l'objectivisation « *Mais si je ne peux pas m'accomplir qu'en tant qu'Autre, comment renoncerais-je à mon Moi ?* »⁶⁴². Le roman algérien répond à cette question, en imaginant les angoisses et les conséquences de ce conditionnement et en réfléchissant la culpabilité de l'impureté et le poids du corps-menace.

2.1. De la malédiction d'être née femme au déni du « féminin ».

La famille maghrébine, accablée par l'angoisse du « déshonneur »⁶⁴³ vit la naissance d'une fille, comme une malédiction. Si « avoir un garçon » garantit « le nom perpétué » et le pouvoir de l'honneur que représente la symbolique de la naissance masculine⁶⁴⁴, celle de la fille est la hantise de la société, une naissance que Malek Chebel qualifie de « accouchement raté ». Dans *L'imaginaire arabo-musulman*, le théoricien réfléchit la pathologie sociale de « la descendance femelle » :

« Il arrive que dans les cliniques gynécologiques, les patientes ou le personnel fassent allusion à la faiblesse de constitution de telle ou telle parturiente qui ne « produit » que des filles, au moment où dans le perçu collectif, le mâle reste –encore aujourd'hui– l'enfant le plus désiré. Avoir une fille aujourd'hui dans le monde arabe, c'est être, au mieux, malchanceux ; au pire essayer quelques sarcasmes plus ou moins perfides de concurrentes. Quant au père, il lui arrive de taire l'accouchement « raté » de son épouse de peur d'entendre le mot *Meskine* ! », litt. « Le pauvre ». En revanche, la venue d'un garçon se fête tambours battants... »⁶⁴⁵

Le texte algérien raconte le personnage féminin en proie à l'angoisse de son existence non-souhaitée ou, au mieux, une naissance accueillie avec appréhension et anxiété. Malek Chebel parle d'ailleurs des conséquences psychologiques et sociales de

⁶⁴¹ Ibid., p.10

⁶⁴² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit., p. 99.

⁶⁴³ Nous avons étudié plus haut les différentes formes d'angoisses que renferme le corps féminin.

⁶⁴⁴ « Pour mes parents, donc, la famille idéale n'était faite que de garçons. Si on leur avait demandé, au moment de ma naissance, ayant déjà un fils, ce qu'ils voulaient, à coup sûr, ils auraient répondu : « Un autre garçon » Et après ce deuxième garçon ? « Encore un garçon... » » Gisèle Halimi, *La cause des femmes*, op.cit., p.11.

⁶⁴⁵ Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, op.cit., p.324.

« la naissance ratée ». Gisèle Halimi témoigne du désarroi et de la honte que sa naissance a provoquée, son père refusant d'annoncer à la société « la naissance d'une fille ». Elle explique que l'histoire de « sa venue au monde » a déclenché en elle les prémisses de la résistance féministe. Comprenant « *la malédiction d'être née femme* », elle commence à réfléchir la problématique du « féminin » :

« Quinze jours pour se faire à l'idée qu'il a cette malchance : une fille...

Puis il finira par se persuader qu'après tout, il a sauvé l'honneur, puisqu'il a déjà un fils aîné. Alors, il avouera enfin :

« Eh bien oui ! Elle a accouché : c'est une fille... » [...]

J'étais toute gosse quand on m'a raconté l'histoire de ma naissance. Ce déclic du téléphone raccroché, ce « *mabrouk* » crispé, je me souviens les avoir entendu résonner comme un glas. Ils m'ont poursuivi longtemps et continuent de me poursuivre. Ils me disaient la malédiction d'être née femme. Comme un glas, et en même temps comme un appel, un départ... »⁶⁴⁶

Il existe un dicton que les mères arabo-musulmanes dans leurs plaintes angoissées, perpétue : « *يا جايبة لبنات ما تتهنائي للممات* »⁶⁴⁷ ou « *الي عندها طفلة عندو بومبا* »⁶⁴⁸. Cela témoigne de l'ancrage et de la perpétuation de l'héritage socio-culturel de la malédiction de la descendance féminine. Le danger venant de son corps, de la tentation qu'il porte et du risque du déshonneur qu'il renferme d'où l'allusion à la bombe. Une allusion que Wahiba khiari écrit comme incipit représentant l'élément déclencheur de « l'angoisse du corps » qu'elle continuera à écrire durant toute sa narration⁶⁴⁹ : « *Je suis née à retardement, une alerte à la bombe, une grenade dégoupillée par la nature, une déflagration annoncée, un danger.* » P. 11 N.S.

L'incipit est le fil conducteur du texte ; l'« *(ouverture) d'un roman [étant] l'endroit où se circonscrit l' "horizon d'attente" du lecteur.* »⁶⁵⁰ *Nos silences*, y annonce l'écriture des silences qui entourent « l'existence féminine problématique ».

⁶⁴⁶ Gisèle Halimi, *La cause des femmes*, op.cit., p.09, 10.

⁶⁴⁷ Traduction amina

⁶⁴⁸ Traduction amina

⁶⁴⁹ L'une des thématique centrale de son texte reste l'angoisse du corps que nous étudierons dans la partie suivante.

⁶⁵⁰ Chatherine Fromllhague Anne Saucler Château ; *Introduction à l'analyse stylistique*, op.cit., p.78.

Compte tenu du contexte⁶⁵¹, « la bombe » est une double métaphore : celle du danger que représente en soi « le genre féminin » et la menace qui pèse sur lui dans la période de la décennie noire pour la femme. En effet dans les années quatre-vingt-dix le risque du « déshonneur » est accentué, la femme étant la cible favorite des « terroristes », risquant le viol et l'esclavage sexuel certain. « *Je suis née quelque part où il me fut bon de vivre, jusqu'au jour où je réalisai qu'autour de moi, rester en vie était devenu un projet de société, le régime en vigueur.* » P. N.S. Le champ lexical étant applicable aux deux interprétations : « à retardement », « alerte à la bombe », « une grenade dégoupillée », « une déflagration annoncée », « un danger ». Le corps féminin représente « un danger à retardement » que l'on peut traduire par « la virginité », risquant d'« éclater » comme « une grenade dégoupillée » annonçant le « danger » du « déshonneur ». Telle est la représentation de la naissance « féminine » dans la famille algérienne.

Cette menace à « la bombe » est une angoisse que la femme algérienne vit depuis sa puberté, depuis qu'elle est consciente de son corps : une angoisse qu'elle revivra quand elle aura une fille et quand sera responsable de cette nouvelle bombe qui ne sera désamorcé qu'une fois « marié ». Djamilia, dans *La jeune fille et la mère* témoigne de « sa présence problématique », elle explique que son père la considérait comme un poids, « plaie nuisible » qui ne prendrait fin qu'après « le mariage ».

« A moi, mon père ne disait rien, et tout ce qu'il avait attendu de moi, c'est ce que je plie bagage et décampe au plus vite de ses murs, et de sa vie, même si, à bien considérer, je n'y ai jamais figuré, dans sa vie, sinon comme une plaie, une saillie nuisible au bien-être de mon auteur. »⁶⁵²

Nous expliquions plus haut de « la pathologie de la descendance féminine », que cette théorie se matérialise, particulièrement, dans *La jeune fille et la mère* et *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun. Les personnages-pères, dans ces deux textes, passent du « refus » de « la naissance féminine » à un « un déni traumatique » persistant :

⁶⁵¹ La décennie noire.

⁶⁵² Leila Marouane, *La jeune fille et la mère*, op.cit., p.76.

-Dans *La jeune fille et la mère* : le père de Djamila, persuadé que sa descendance ne sera que masculine, sombre dans une profonde dépression à l'annonce de la naissance de Djamila. Le père, vivant un déni « catégorique », accusera sa femme d'adultère et sa mère de complicité d'adultère ; toutes les explications étant possibles sauf celle que « ses spermatozoïdes » pourraient engendrer « le féminin ».

« Aussi, et parce qu'un fakir autrefois lui avait prédit une descendance nombreuse et exclusivement mâle [...] si bien que l'annonce de mon sexe, quelque minutes après mes premiers vagissements, lui fit perdre la tête. [...]

-C'est impossible, je ne peux pas y croire, va encore regarder, avait-il dit sans se départir de son calme légendaire.

Après confirmation, les nerfs d'acier de mon père cédèrent, l'abandonnant à une dépression restée dans les annales de la famille [...]

Pendant des jours, mon père, vécut enfermé dans sa chambre sans manger, sans se laver, refusant les visites, ingurgitant des barriques de vin et des litres de pastis. De temps à autre, il convoquait ma mère puis la sienne. Avec calme et mesure, il accusait la première d'adultère et la seconde de complicité d'adultère... »⁶⁵³

Le père s'enfonce dans un déni devenu « psychotique ». Refusant d'admettre la réalité « violente », il la fuira en imaginant la masculinité « inexistante » de Djamila. Lui imaginant les attributs physiques masculins, il va se persuader que Djamila est « un garçon ». Le père ordonne à sa femme de l'habiller en « garçon » et de lui change son prénom de « Djamila » à « Djamel », guérissant de cette façon la pathologie de sa naissance. Mais Djamila en grandissant impose ses attributs féminins. Dès lors, pour son père, elle cesse d'exister.

« Pendant plus de huit mois, mon père ne se pencha pas sur mon berceau, il ne savait pas à quoi je pouvais ressembler, ma mère avait reçu l'ordre de ne jamais me montrer. Puis un jour, il me vit. Ma mère m'avait posée sur une peau de mouton, dans la cour. Mon père rentrait plus tôt du travail, et il me vit.

-Mais on dirait un garçon ! Avait-il exulté. [...]

- Vise-moi ces épaules, et ce regard, dur comme le roc. Elle a rien d'une fille. Tu lui mettras les affaires de ses frères, je ne veux la voir ni en rose, ni en blanc. Comment est ce qu'elle est-ce qu'elle s'appelle déjà ?

⁶⁵³ Ibid., p.76, 77

-Djamila, bégayèrent ma mère et ma grand-mère.

Mon prénom signifiant « jolie », mon père, mauvais, grogne :

- Vous ne manquez pas d'air...

Puis recouvrant sa bonne humeur :

-Eh bien, dorénavant, on l'appellera Djamel »⁶⁵⁴

-Toutefois, si le père de Djamila a été victime d'un déni « involontaire », le père de Zahra, dans *L'enfant de sable*, fait du déni une stratégie volontaire et réfléchie, afin de s'assurer l'honneur de l'enfant-mâle. Le père de Zahra, n'ayant eu qu'une descendance féminine tente de rectifier « ces accouchements ratés »⁶⁵⁵. Il explique à sa femme, qu'en tant qu'« homme de bien », il acceptait la difformité de son utérus. Il lui assure qu'il ne la blâmera pas pour cet handicap, mais qu'il comptait s'offrir et lui offrir une « vraie maternité » et « une vraie paternité » :

« ...Notre malchance, pour ne pas dire notre malheur, ne dépend pas de nous. Tu es une femme de bien, épouse soumise, obéissante, mais, au bout de ta septième fille, j'ai compris que tu portes en toi une infirmité : ton ventre ne peut concevoir d'enfant mâle ; il est fait de telle sorte qu'il ne donnera- à perpétuité- que des femelles. Tu n'y peux rien. Ça doit être une malformation, un manque d'hospitalité qui se manifeste naturellement [...] Moi aussi je m'acharne sur ce ventre malade. Je veux être celui qui le guérit, celui qui bouleverse sa logique [...] Mon honneur sera enfin réhabilité ; ma fierté affichée ; et le rouge inondera mon visage, celui enfin d'un homme, un père qui pourra mourir en paix... »⁶⁵⁶

Si, « la fécondité réglée » est, d'après Michel Foucault⁶⁵⁷, devoir du corps féminin dans la société occidentale, la société maghrébine ne se limite pas à cette assignation : son devoir ne sera accompli qu'avec une abondante descendance masculine. Le corps féminin qui n'a pas eu de « mâle » est considéré, ainsi que l'explique le père de Zahra, comme étant en état d'« infirmité », de « malformation », de « manque d'hospitalité », ou un « ventre malade » qui ne sera

⁶⁵⁴ Ibid., p.79, 80.

⁶⁵⁵ Concept étudié dans l'introduction de ce chapitre.

⁶⁵⁶ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, op.cit., p.21, 22.

⁶⁵⁷ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I...*, op.cit., p.137. (nous y reviendrons de façon plus explicative dans la conclusion de ce chapitre)

guéri qu'avec « une descendance masculine ». Il décide alors que, quelque soit le sexe de cette nouvelle naissance, il sera « un garçon » et s'appellera Ahmed.

« Alors j'ai décidé que la huitième naissance serait une fête, la plus grande des cérémonies, une joie qui durerait sept jours et sept nuits. Tu seras une mère, une vraie mère, tu seras une princesse, car tu auras accouché d'un garçon. L'enfant que tu mettras au monde sera un mâle, ce sera un homme, il s'appellera Ahmed même si c'est une fille ! »⁶⁵⁸

Le père, dans ce monologue qui prend l'allure d'un réquisitoire « clément », rejette ses filles. Il explique que leur naissance est « une erreur » ; des êtres non-désirés. Il affirme que « ces filles » appartiennent à « la mère et non au père » et que leur caractère féminin l'empêchait de leur donner son affection. « *Elles sont à toi. Je leur ai donné mon nom. Je ne peux leur donner mon affection parce que je ne les ai jamais désirées. Elles sont toutes arrivées par erreur, à la place de ce garçon attendu...* »⁶⁵⁹. Déshonoré par ces naissances féminines, il recourt à une stratégie violente, celle de nier la féminité de son enfant biologiquement féminin. Le texte crée un être hybride⁶⁶⁰, matérialisant le poids de l'image symbolique du « féminin déshonorant ».

L'enfant de sable imagine à travers une représentation violente les conséquences du rapport « pathologique » entre la société et « le féminin », l'incarnant dans un être androgyne biologiquement féminin et socialement masculin, une confusion de « genre » qui va influencer toute sa vie. Elle/il vit cette double hybridité psycho-sociale dans une tension permanente⁶⁶¹. Elle/il raconte « ses premières règles », accueillies dans des angoisses terribles : menstrues ou sang de la circoncision ? Ce sang féminin est raconté comme le saignement du corps bafoué, blessé dans son identité.

« C'était bien du sang ; résistance du corps au nom ; éclaboussure d'une circoncision tardive. C'était un rappel, une grimace d'un souvenir enfoui, le souvenir d'une vie que je

⁶⁵⁸ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, op.cit., p.22, 23.

⁶⁵⁹ Ibid., p.21.

⁶⁶⁰ L'histoire est inspirée de faits réels : « inspiré d'un « fait divers » authentique » Ibid., p.3.

⁶⁶¹ Elle n'est pas sûr de sa sexualité, ni sur le psychologique, ni sur le plan social.

n'avais pas connue et qui aurait pu être la mienne [...] Ce mince filet de sang ne pouvait être qu'une blessure. Ma main essayait d'arrêter l'écoulement. Je regardais mes doigts écartés, liés par une bulle de ce sang devenu presque blanc. [...] Je serais voleur. Je surveillerais la nuit l'écoulement. J'examinerais ensuite les taches de sang sur le tissu. C'était la blessure. Une sorte de fatalité, une trahison de l'ordre. Ma poitrine était toujours empêchée de poindre. J'imaginai des seins qui poussaient à l'intérieur, rendant ma respiration difficile. Cependant, je n'eus pas de seins... C'était un problème en moins. Après l'avènement du sang... »⁶⁶²

Nous lisons, dans cette écriture du « féminin non-désiré », une réflexion sur le schéma évolutif des influences individu-société. En ce sens, la société par le biais du concept de l'honneur, qui définit et régit l'acceptation dans le groupe social, condamne l'homme à un endoctrinement violent qui le conduit, dans le cas de *La jeune fille et la mère* à « un déséquilibre psychique », et dans le cas de *L'enfant de sable*, à des actions extrêmes. A son tour, l'homme⁶⁶³ à travers une pression et un rejet subversif, condamne sa fille à une existence trouble, elle l'enfant « déshonorant » et « non-désirée » à cause de sa « féminisation ».

2.2. La culpabilité de « l'impureté ».

Dans une illustration traditionnelle du *Péché originel*, Michel-Ange « choisit de donner au serpent des attributs féminins pour tenter Eve »⁶⁶⁴. Chez ce dernier « la partie inférieure est peinte en couleurs vives alors que la partie supérieure est un buste féminin aux formes voluptueuses et tentatrices. Cela signifie que, dans cette

⁶⁶² Ibid., p.48.

⁶⁶³ Il faut savoir que ce refus de « la naissance » féminine n'est pas une particularité du « père », « la mère », guidée par ses angoisses de « déshonneur », espère aussi éviter la menace du corps féminin, la mère de Djamilia raconte ce souhait :

« Passant sa main son ventre, elle dit :

-Ça sera peut-être un garçon.

Comme toujours elle disait.

-Qui sait ? Dieu est miséricorde, ajouta-t-elle.

Comme toujours elle ajoutait.

-Si c'est une fille, qu'elle s'accroche comme un microbe, nous sommes encore dans le pétrin, poursuivait-elle. »

Leila Marouane, *La jeune fille et la mère*, op.cit., p.73

⁶⁶⁴ Kirsten Brandbury, *Michel-Ange*, Parragon, 1^{ère} éd. 2000, 2004, P.86, 87

*scène, la femme est rendue deux fois responsable du péché originel et de l'expulsion du paradis. »*⁶⁶⁵.

Le corps féminin, symbole de péché, de tentation et d'impureté reste une constante dans les religions « anciennes » : dans « la religion hindouiste », la femme est considérée comme « incomplète ». Elle n'a pas le droit à l'héritage et en cas de veuvage elle devient un « bien » social. Dans la Torah, sa représentation s'est légèrement améliorée mais elle reste inférieure à « l'homme ». Dans L'Évangile, elle est la tentatrice qui induit « Adam » au péché originel ; responsable de l'expulsion de l'humanité du « paradis céleste ». elle acquiert, dès lors, le statut de la « tentatrice dangereuse ».

D'après l'analyse de Malek Chebel, la venue de l'Islam, en tant que texte et non en tant que *fikh*⁶⁶⁶, restaure le statut de la femme en tant qu'être complet. Mais l'égalité avec l'homme reste nuancée : « *Le Coran fourmille d'indications sur la femme. A maints égards, son statut s'est trouvé réévalué et restauré avec l'avènement de l'islam, sans que l'égalité en droits avec le mari et, partant, avec l'homme en général, soit pour autant pleinement reconnue...* »⁶⁶⁷. Toutefois, même si le Coran purifie, dans une certaine mesure, l'« image » de la femme, l'héritage culturel de l'humanité, additionné aux courants radicaux du *fikh* et des croyances sociales⁶⁶⁸ rendent cette nouvelle représentation difficile.

Cette image de la femme incomplète est, entre autre, attribuée à l'impureté de ses menstrues. Dans *el ishah*, la femme et son corps sont « impurs », répandant cette « impureté » à tout ce qu'ils touchent ou approchent. Il est, d'ailleurs interdit au

⁶⁶⁵ Ibid.

⁶⁶⁶ « L'ennemi de la femme n'est pas le Coran, ni même l'islam dans son ensemble.[...] En réalité, l'ennemi de la femme musulmane, c'est le *fikh*, la jurisprudence, une discipline strictement masculine dont la vertu principale consiste à établir les frontières du licite et de l'illicite, de la moralité et de la débauche, de la pureté et de l'impureté, de la solvabilité sociale d'un individu ou de ce qui le couvre de déshonneur » Malek Chebel, *Encyclopédie de l'amour en islam. Tome I*, op.cit., p.313.

⁶⁶⁷ Ibid., p.309.

⁶⁶⁸ « La culture islamique populaire le répète sur tous les tons et incite les hommes à s'en méfier, quant à la mystique soufi, la femme représente, grâce à sa beauté, le modèle suprême du « détournement » ... » Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, op.cit. p.287.

chrétien et au juif d'approcher la femme durant cette période, comme il est interdit à la musulmane d'approcher le livre sacré et la prière⁶⁶⁹.

« Le caractère impératif de la séparation du pur et de l'impur trouve l'un de ses fondements dans la Bible. Dans le lévitique notamment ; il est demandé au peuple juif de respecter un certain nombre d'interdits. Ainsi est impur tout ce qui sort du corps, comme sécrétions [...] ou le sang menstruel ("lorsqu'une femme a un écoulement de sang et que du sang s'écoule de son corps, elle restera pendant sept jours dans la souillure de ses règles. Qui la touchera sera impur jusqu'au soir", Lv 15, 19) »⁶⁷⁰

Toutefois, cette menace de l'impureté contagieuse que véhicule le « corps menstrué » n'est pas restreinte au monde judeo-chrétien. Jusqu'à récemment, ce rejet catégorique de la femme réglée, est une tradition sociétale répandue au Maghreb et le Coran n'y fait aucunement allusion. Gisèle Halimi en témoigne dans son récit-critique. Elle explique le désarroi de la petite fille juive et tunisienne qu'elle était, face à cette scène « déroutante » de la grand-mère exclue dormant par terre ou celle du « mur protecteur » entre la mère et le père de peur que ces deux mâles ne soient contaminés par l'impureté du corps féminin « menstrué ».

« ...nous étions impures, malades, inférieures par rapport à notre seule référence permanente : l'homme. Notre préoccupation devait être de ne le contaminer à aucun prix [...] je me souviens que ma grand-mère que j'aimais tendrement, n'approchait pas du tout l'homme lorsqu'elle était « impure ». Elle dormait par terre, dans un coin de la pièce, sur une natte, comme on en fabrique en Tunisie. Mon grand-père, lui, dormait de tout son long et bien à son aise dans le lit conjugal... »⁶⁷¹

Cette idéologie de « l'impureté » du corps menstruel, cultivé à travers des millénaires de croyances religieuses et sociales, est responsable du caractère « secret » et « coupable » des menstrues. Au Maghreb « les menstruations » représente le « tabou » féminin par excellence. Gisèle Halimi explique que le concept de la puberté ou les premières règles, dans l'éducation maghrébine, est inculqué de façon floue et perturbante, se résumant à la mise en garde du nouveau-corps pleinement féminin. Un

⁶⁶⁹ Nous ne trouvons aucune affirmation (preuve) de cette instruction dans le texte sacré.

⁶⁷⁰ Michea Marzano, *La philosophie du corps*, Puf, Point Delta, 1^{ère} éd. 2007, 2012, Liban, p.91

⁶⁷¹ Gisèle Halimi, *La cause des femmes*, op.cit., p.21

récit angoissant qui insiste sur le caractère secret de cette particularité du corps féminin. La féministe-narratrice met l'accent sur cette absence d'éducation explicative qui lierait les menstrues à la fécondation et/ou à l'acte sexuel.

« Je me souviens du jour où j'ai eu mes premières règles. Je n'avais aucune idée de ce que cela pouvait être. "J'ai du sang", ai-je dit à ma mère. Elle m'a répondu qu'elle voulait me parler [...] "Tu n'es plus une fillette, tu es une jeune fille, tu peux donc te marier". Et elle a ajouté, comme un avertissement : "Maintenant, ce n'est plus du tout la même chose. Tu ne peux plus jouer avec les garçons. Tu ne peux plus courir comme avant. Il faudra faire attention. A partir d'aujourd'hui, tout est changé..." »⁶⁷²

Sultana, dans *La Chambre de la vierge impure*, raconte aussi cette éducation-culpabilisante qui a accompagné ses premières règles. Le corps-menace, diabolisé par « un sang satanique » qui la visitera chaque mois, faisant de son corps « la faute capitale ».

« Aujourd'hui, j'ai eu mon premier sang. [...] J'ai été élevée depuis l'âge de sept ans dans les menaces et la peur de recevoir ce sang, signe de ma féminité et de ma fécondité. Signe de la pomme du péché. Et malgré toutes mes précautions, mes cache-cache et ma préparation à cette nouvelle étape charnelle et psychologique, ce jour-là, ce premier jour de ma deuxième naissance, je n'ai pas eu le courage de le dévoiler à ma mère. [...] "Depuis cette heure-elle a regardé l'ombre du mur – tu es une femme complète. Attention à tes va-et-vient. Ton corps est un Satan". »

J'ai eu peur.» P.133 C.V.I.

Sa mère adoptive insiste : « Depuis cette heure » tu es « une femme complète ». Donc « attention à tes va-et-vient » parce que tu es pubère, « ton corps est un Satan » : le premier sang, est une étape transitoire, métamorphosant le corps infantile asexué en un corps féminin. Autrement dit, la puberté représente la naissance du corps féminin. L'accueillir à travers ses représentations péjoratives et angoissantes le conditionne dans une représentation mentale « pathologique ». Gisèle Halimi, dans cette même optique, et en racontant le souvenir de ses premières menstrues, analyse les angoisses et la culpabilité qui les ont accompagnés. Elle accuse l'absence de dialogue maternel,

⁶⁷² Ibid., p.19.

qui ne comportait aucune explication satisfaisante, et laissait place à la peur de « l'inconnu ». A cette incompréhension, s'ajoute un discours maternel tournant autour du « secret » et du « silence » qui régit « les menstrues ».

« Je resterai sur ma faim de savoir, sans rien oser demander. J'ai fait connaissance avec tous les rites du silence, de la clandestinité, de la culpabilité. Le rite du lavage des serviettes hygiéniques par exemple. « Tu feras bien attention, personne ne doit savoir. Il ne faut pas en parler [...] Il fallait que chaque fille, le soir, lave ses serviettes. Il fallait les mettre à tremper, la veille, dans un pot de chambre caché dans un coin du patio. Personne ne devait « tomber » dessus. Puis il fallait les laver la nuit, les étendre dans un endroit inconnu des non-initiés. Cela prenait des allures d'expédition. Presque de cérémonie expiratoire. Et cela me paraissait d'autant plus énorme, d'autant plus culpabilisant que personne ne pouvait m'expliquer vraiment. Je ne comprenais pas pourquoi il fallait être coupable. [...] On ne m'avait pas même expliqué que, depuis la venue de mes règles, je pouvais avoir des enfants. Sur le plan de l'éducation sexuelle, on ne m'a jamais donné la moindre explication. Un silence accablant, qui rendait la « chose » d'autant plus terrifiante. »⁶⁷³

Nous lisons ce récit-souvenir comme une écriture analytique, expliquant que le silence et la culture de la honte avec laquelle la fille accueille sa féminité, s'enracine dans son inconscient, métamorphosant son « image inconsciente de la féminité », qui va vêtir des allures de « crime coupable ». Sultana, dans son discours confus, rejoint le souvenir de Halimi. Si cette dernière a été éduquée à laver en secret les traces de son « crime », telle une « cérémonie expiratoire », Sultana, ayant subi une éducation plus traditionnelle, est persuadée que Satan habite son corps et se manifeste à travers « son sang satanique »

« Je me suis retirée dans ma chambre et j'ai commencé à écouter mon corps. Une voix chaude montait de mon tréfonds, me disait : « Tu es séduisante, tu es la faute capitale. » Le soir, en cachette, les mains tremblantes, j'ai changé le morceau de tissu imbibé de liquide rouge placé entre mes cuisses. J'ai profité de cette solitude pour regarder de près le sang, mon sang. Le sang de Satan. Le sang du mouton du sacrifice. Et je me suis demandé : qu'est-ce que le péché féminin ? » P.133, 134 C.V.I.

⁶⁷³ Ibid., p.20,21.

La Chambre de la vierge impure décrit les premières angoisses de la culpabilité du corps féminin-impur. Il raconte « la faute » ou « le crime » de la féminité à travers un personnage qui appréhende son corps comme « la pomme du péché ». La citation ci-dessus se termine par un soliloque silencieux de Sultana « Qu'est-ce que le péché féminin ? », cette question résume la souillure sociale de l'innocence infantile, créant à travers des discours subversifs injustes, des femmes coupables d'être femmes.

Nous retrouvons, notamment, ce discours maternel « angoissant et angoissé » dans *La jeune fille et la mère* : rappelons que ce texte est presque exclusivement dédié à l'éducation d'une mère « angoissée » et les circonstances de son éducation. Djamilia, se souvient de la peur qu'elle avait ressentie en découvrant « le premier sang ». Terrifiée, et ignorant ce que ce sang signifiait, elle allait conclure à une « visite satanique », « le sang » étant, dans l'imaginaire maghrébin, symbole satanique.

« Comme j'avais découvert la première tache de sang en faisant pipi, le matin, ne me doutant pas alors que j'intéresserais les anges, qu'un jour Bouzoul viendrait me trouver, je n'eus d'autre choix que de conclure à une visite malfaisante. Ma mère, elle, conclut aussitôt aux règles. C'était comme si je venais d'échapper à une exécution, et ses jérémiades me laissèrent de glace.

-Mon Dieu, répétait-elle. Tu as à peine onze ans. Oh, mon Dieu, moi aussi, à ton âge...

Oh, ma pauvre, tu as tout pris de moi, difforme avant l'heure...

Puis :

-Qu'on ne le sache pas, qu'on ne le sache surtout pas. »⁶⁷⁴

La narration de Leila Marouane, se concentre sur les méandres du cheminement psychologique de l'adolescente comme réaction à l'éducation maternelle. Le texte explique que Djamilia, ayant été élevée dans une forte violence psychique - et, à l'instar de Halima et de Sultana, elle n'a eu aucune éducation sexuelle explicative - elle va conclure à une « visite » diabolique. Nous avons expliqué plus haut⁶⁷⁵, que Djamilia, née non-désirée et élevée dans une atmosphère de violences et d'humiliations

⁶⁷⁴ Leila Marouane, *La jeune fille et la mère*, op.cit., p.92, 93.

⁶⁷⁵ Dans le chapitre des agressions psychiques et physiques.

continuelles, est persuadé de « son éternelle culpabilité » et ce avant que sa mère, dans ses lamentations, le lui confirme.

Djamila est soulagée : être « difforme » soit, mais échapper à la diatribe maternelle accusatrice ! D'autant plus que sa mère lui a expliqué bien avant sa puberté le caractère impur de sa féminité : « ...*Moi qui par ma seule appartenance à la gent féminine étais impure, argumentait-elle le plus sincèrement du monde ...*»⁶⁷⁶ . Néanmoins, même si Djamila échappe à la violence verbale, elle intériorise cette idéologie du « secret inavouable » et de la féminité « difforme » et impure que sa puberté concrétise.

Il y a dans ce texte un schéma pré-établi : la naissance du « corps féminin » terrifie la société. Son image est façonnée par la représentation religieuse de la femme tentatrice et du corps-impur, par la représentation biologique de la fécondité-menace et par la menace socio-culturelle de la virginité-honneur. Elle est le produit d'un endoctrinement précoce. A travers des codes socio-culturels rigoureux, la société diabolise le corps féminin afin de se protéger de la menace de sa féminité.

La première stratégie reste l'éducation « angoissante ». A travers la mère « gardienne du harem »⁶⁷⁷, la société inculque à la jeune fille les prémisses du voilement psychique, imputant à son corps une image « satanique », et la conditionnant d'emblée à une relation conflictuelle avec son corps. Il s'agit bien d'instaurer ce nouveau rôle de « l'éternel coupable ». Cette représentation du « sang monstrueux » incite la fille à se méfier de ce corps qu'elle porte. Satan est un être maléfique, à connotation religieuse, auquel il ne faut pas céder. Et c'est donc tout naturellement que survient le voilement « physique ». La jeune fille, persuadée que son corps renferme le mal, va se méfier de lui et elle assistera passive à son voilement immédiat.

2.3. Du paradoxe de l'éducation de l'érotisation.

⁶⁷⁶Ibid., p.74.

⁶⁷⁷ « La mère “gardienne du harem” » est le chapitre suivant.

Simone de Beauvoir explique que l'éducation féminine conditionne la femme au rôle d'« objet-érotique », la préparant, dès lors, à se positionner en tant que « proie » du mâle-chasseur. La philosophe, en analysant l'habillement féminin, précise que ses particularités⁶⁷⁸ témoignent de l'érotisation excessive du corps féminin (jupe, robe de soir, couleur, texture etc.). La femme, acceptant de déguiser son corps dans « ce costume », prouve qu'elle se complait dans ce rôle que la société lui a assignée.

«...La société même demande à la femme de se faire objet érotique. Le but des modes auxquelles elle est asservie n'est pas de la révéler comme un individu autonome, mais au contraire de la couper de sa transcendance pour l'offrir comme une proie aux désirs mâles [...] le costume déguise le corps, le déforme ou le moule, en tout cas il le livre aux regards [...] quand elle a accepté d'être objet sexuel elle se complait à se parer »⁶⁷⁹

La narration de *La chambre de la vierge impure*, exprime cette attitude socio-anthropologique de la relation proie/chasseur : voulant exprimer le désir qu'Ailane avait pour Sultana, le texte utilise la métaphore du « loup affamé » : « *Il n'hésitait pas à regarder Sultana d'un œil de loup affamé...* » P125 C.V.I. Le corps féminin dans cette logique devient la proie que le mâle dévore. L'œuvre d'Amin Zaoui est, à l'instar de la littérature arabe, dans une forte érotisation du corps féminin⁶⁸⁰ : nous avons expliqué dans la première partie de notre recherche, que la métaphore de la gazelle et de la biche était une constante du texte algérien et arabe (spécifiquement de la langue arabe, l'érotisme jouissif étant peu présent dans le roman francophone algérien). Toutefois, « la gazelle » est, dans le règne animale la proie du loup, du léopard », du lion chasseur. De ce fait, en plus de l'érotisation exclusivement féminine⁶⁸¹ la femme est représentée, dans la métaphore littéraire, comme une proie chassée ; « *Elle*

⁶⁷⁸ « On l'habille avec des vêtements incommodes et précieux dont il lui faut être soigneuse, on la coiffe de façon compliquée, on lui impose des règles de maintien... » Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit. P.31.

⁶⁷⁹ Ibid., p.388, 389

⁶⁸⁰ « La littérature érotique arabe, comme chacun sait, est l'une des plus fécondes du monde. Outre le célébrissime Cheikh Muhammad al-Nafzaoui, érotologue du XVI^e siècle[...] il faut citer Mawla Ahmed Ibn Souleyman [...]Quant au *Alf Layla wa-Layla*, popularisées en occident sous le titre des *Mille et une nuits*, elles paraissent plus anciennes encore (X^e siècle) [...] Omar Khayyâm, Abu Nawâs... »Malek Chebel, *L'esprit de sérail...*, op.cit., p.167,168.

⁶⁸¹ Malek chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, op.cit. p.76

*ressemblait à une gazelle. Elle allongea son corps, sur la nappe en alfa, elle l'étira, Une biche !... »*⁶⁸²

Bien que cette hypersexualisation du corps, que décrit Beauvoir, soit parfaitement applicable au monde arabo-musulman, la réalité sociale est toutefois plus nuancée : la société maghrébine interdit la séduction avant mariage. Un paradoxe que Malek Chebel étudie dans son étude sur la représentation de la beauté dans la société arabo-musulmane :

« Au sommet de cette triade se situe l'acte humain, la femme, en somme le sens vers lequel tendent tous les artifices de la beauté, celui de la rencontre, la séduction.

Une telle disposition de la beauté féminine la place dans un univers où l'être morcelé aspire à une complétude factice d'autant plus vaine qu'elle est tenue dans une grande suspicion par les misogynes locaux. [...] Ce fait, que rappelle un proverbe algéro-tunisien : “ La beauté de l'homme est dans son intelligence ; l'intelligence de la femme est dans sa beauté” (zin ar-rajoul fi-'aqlou oua a'qal al-mar'a fi housniha) [...]

Le paradoxe arrive ainsi à son paroxysme : la femme qui ne doit en aucun cas dévoiler devant les hommes du clan- sauf ceux que l'interdit de l'inceste empêchent d'être des partenaires sexuels- saisit à bras- le-corps l'occasion de cette visite de la belle-mère potentielle pour affûter ses armes et poser ses jalons. Croisade sans nom que celle qui la mène du berceau familial jusqu'au sein d'une famille qui ne vise à travers elle que la perpétuation de l'espèce. »⁶⁸³

L'érotisation du corps féminin est d'abord une question de comportement. La fille est élevée de façon à ce que sa voix, sa démarche, son regard témoignent d'une grande pudeur. La deuxième phase est celle de l'apprentissage de la séduction : elle est sommée d'avoir une attitude féminine. Comme l'explique Simone de Beauvoir : «...tiens-toi droite, ne marche pas comme un canard ; pour être gracieuse, elle devra réprimer ses mouvements spontanés [...] on l'engage à devenir, comme ses aînées, une servante et une idole...»⁶⁸⁴.

⁶⁸² Amin Zaoui, *Les gens du parfum*, Le serpent à plumes, 2003, p.102, 104

⁶⁸³ Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, op.cit., p.286.

⁶⁸⁴ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit. p.388, 389

La coquetterie et la séduction dans le monde arabo-musulman, et ce jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle s'adressent aux femmes ambassadrices du mâle : la mère, la sœur, la tante ou la marieuse, se voient chargées de la mission de trouver la belle-épouse pour l'homme à qui le corps féminin reste interdit jusqu'au mariage.

Bien que la beauté physique soit essentielle dans la société algérienne, son expression obéit à des règles sociales strictes. En cas de désobéissance elle perd son sens, les vertus morales de la pudeur primant sur l'érotisation du corps. L'importance de l'éducation de la vertu et de l'obéissance (voilement du corps et de la voix et obsession de la virginité) surpassent celle de la séduction et de « l'érotisation » : « *Dame nature ne s'admire que cachetée de son sceau virginal, corsetée dans son voile, littéralement gobée par les murs vertigineux du sérail dès que les lumières de la noce s'éteignent.* »⁶⁸⁵. Le paradoxe dont témoigne Chebel réside dans ce clivage qui sépare l'instruction catégorique du « voilement », interdisant toute érotisation du corps, d'un côté, et l'hyper-érotisation soudaine⁶⁸⁶.

La mère de Sultana insiste : « *tu es une femme complète. Attention à tes va-et-vient. Ton corps est un Satan.* » *J'ai eu peur.* » P.133 C.V.I. La puberté annonce, comme nous l'avons expliqué, la formation des traits féminins qui font du corps-enfant, un corps-femme. Nous avons aussi analysé les angoisses qui accompagnent cette puberté, l'une d'entre elle étant « l'interdiction de la sexualisation et de l'érotisation ». Le paradoxe éducationnel dont parle Malek Chebel se concrétise d'abord dans l'opposition entre l'épanouissement de son corps et le refoulement de toute sexualisation pré-nuptiale.

La sexualité étant le plus grand tabou social, la jeune-fille (et le jeune-garçon), est, souvent, très peu informée, comme en témoigne Giselle Halimi. Si nous ajoutons à cela la représentation du « corps-impur » et le poids moral de l'interdit, nous comprenons la culpabilité de la sexualisation que ressent Djamila dans *La jeune fille et la mère* :

⁶⁸⁵ Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, op.cit., p.287.

⁶⁸⁶ L'éducation de la fille dans le XXI^{ème} S. a connu quelques

« Au retour des règles, dès la première goutte, tout s’effaça. Et ma libido revint, sans freins [...] ça me prenait n’importe où, ça me titillait pendant la classe, dans la cour de récréation, en rentrant à la maison, pendant le dîner, dans le lit... Il me suffisait de penser à l’apprenti ébéniste, à ses mains, à son sexe [...] et la jouissance survenait [...] L’instant d’après, le refrain disparaissait de mon esprit et de mes lèvres, me laissant face à un terrible sentiment de culpabilité, qui engendrait inéluctablement des visions d’outre-tombe. Dieu, sous le traits de l’imam de notre quartier, perché sur le minaret, dans le mégaphone, figeant la ville, m’ordonnait de copuler avec une meute de vieux puant le formol, décharnés et édentés, rejoints très vite par des vieilles, aussi puantes, édentées et décharnées, qui me palpaient, me massaient, me malaxaient jusqu’à la douleur. Des visions rapides, fugitives mais si forte que ma fougue s’estompait. *Ad nauseam.* »⁶⁸⁷

Cette vision témoigne du « dégoût » de la sexualité chez le personnage. Elle survient après la jouissance témoignant de la culpabilité liée à la sexualité. Cette culpabilité est illustrée par le « Dieu-imam » qui la punit pour sa transgression, en l’obligeant à une sexualité dépravée et effrayante. Le texte raconte les conséquences d’une éducation sexuelle qui cultive la honte et la peur, particulièrement durant l’enfance et l’adolescence durant lesquelles se développe la sexualité⁶⁸⁸. Cette image négative du désir et du plaisir sexuel altère la conception de la sexualité chez la fille, et influence son rapport à la société, à son corps et aux hommes.

Cette éducation de l’objectivisation et de l’érotisation a accentué le statut de « proie » dont parle de Beauvoir. Rachid Mimouni raconte comment la femme devient l’obsession des islamistes :

« Il reste que chez les islamistes, la femme est l’objet d’une fixation obsessionnelle, comme le juif pour Hitler. Elle est la source de tous les tourments. L’inadmissible est qu’elle est un corps, objet des désirs et fantasmes masculins. Sa beauté devient une circonstance aggravante. Tout apprêt ou parure prend la forme d’une incitation intolérable. Chaque mâle voudrait les posséder toutes à lui. Il se préoccupera donc de la surveiller et de multiplier les règles et les interdits afin de contrôler sa sexualité. »⁶⁸⁹

⁶⁸⁷ Leila Marouane, *La jeune fille et la mère*, op.cit., p.50, 51.

⁶⁸⁸ Françoise Dolto, *Sexualité féminine*, Gallimard, 1^{ère} éd.1996, 2006, p.80

⁶⁸⁹ Rachid Mimouni, *De la barbarie en général et de l’intégrisme en particulier*, Rahma, 1993, p.29, 30.

Les textes étudiés dans cette partie témoignent du rôle d'objet-érotique menaçant, dans lequel la fille est confinée dès son jeune âge. La femme, dans cette image d'être désiré et craint, fait l'objet de toutes les surveillances, maternelles, familiales et sociales. Craignant une naturelle sexualité, la société et la famille déforment sa conception du corps et du désir.

Conclusion

Michel Foucault, prenant comme terrain d'étude la société occidentale, explique que « le pouvoir » s'octroie le droit d'analyser, de qualifier ou de disqualifier le corps féminin, tout en le saturant de sexualité. Il précise que son rôle social se résume à la fécondité, son rôle familial à la structuration et à l'éducation.

« *Hystérisation du corps de la femme* : triple processus par lequel le corps de la femme a été analysé-qualifié et disqualifié- comme corps intégralement saturé de sexualité ; par lequel ce corps a été intégré, sous l'effet d'une pathologie qui lui serait intrinsèque, au champ des pratiques médicales ; par lequel enfin il a été mis en communication organique avec le corps social (dont il doit assurer la fécondité réglée), l'espace familial (dont il doit être un élément substantiel et fonctionnel) et la vie des enfants (qu'il produit et qu'il doit garantir, par une responsabilité biológico-morale qui dure tout au long de l'éducation) : la Mère, avec son image en négatif qui est la « femme nerveuse », constitue la forme la plus visible de cette hystérisation. »⁶⁹⁰

Le roman algérien, quant à lui, dépeint un destin complexe pour le féminin. Il commence par raconter sa naissance problématique puis sa puberté « impure » et sa sexualité interdite. Il dénonce l'image de la femme objet du désir masculin légitime, revêtant des allures de « péché capital ». Il expose une conception sociale pathologique, vacillant entre l'impureté et l'interdit du corps féminin d'un côté et l'hyper-sexualisation et l'objectivisation de l'autre ; l'instaurant en tant que mythe adulé et arboré. Cette dualité de « l'image sociale féminine » crée tous les comportements sociaux dénoncés plus haut :

⁶⁹⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I...*, op.cit., p.137.

- le voilement puisque le corps est hypersexué, les agressions physique à cause de l'angoisse de la virginité et de l'honneur.
- les agressions sexuelles à cause des frustrations sexuelles et de la culture de la peur et de la honte.
- le viol conjugal à cause du paradoxe éducationnel que décrit Chebel, à cause enfin la notion du corps-objet et de l'image inconsciente altérée de la sexualité chez la femme.

Cette écriture de la naissance féminine non-désirée, de l'objet et de l'impure définit la relation qu'aura la femme (personnage) avec son corps, sa famille, sa sexualité et la société.

3. De la mère à la fille : pérennité du Harem.

« D'aucuns estiment que le pouvoir que la femme âgée détient est autre que celui des hommes qui lui serait délégué. Aussi est-il ambigu. Et l'on parle de femmes patriarcales ou bien de matriarcat au service d'un patriarcat »⁶⁹¹

3.1. Regards sociologique et psychanalytique :

Nous avons expliqué, dans la conclusion du chapitre précédent, que la femme a, au sein du couple, la fonction, impérative, et souvent exclusive, de l'éducation des enfants. C'est elle qui les nourrit, les lave, le surveille et leur inculque les valeurs morales et sociales. Ce rôle est d'autant plus important quand il s'agit d'une fille : Simone de Beauvoir avance que le garçon échappe très vite à la mère parce que sa virilité est respectée. La fille, quant à elle, est confinée dans une image que la société lui a créée. Elle explique, plus loin, que, si le garçon peut être livré au père, l'éducation d'une fille est une affaire de « femme » ; ainsi quand la mère est absente, la gente féminine (la voisine, la sœur, la grand-mère) se fait un devoir de la relayer.

« ...Il y aura toujours des tantes, des grands-mères, des cousines pour contrebalancer l'influence du père. Normalement, le rôle qui lui est assigné à l'égard de ses filles est secondaire. Une des malédictions qui pèsent sur la femme – Michelet l'a justement signalé – c'est que, dans son enfance, elle est abandonnée aux mains des femmes. Le garçon aussi et d'abord élevé par sa mère ; mais elle a du respect pour sa virilité et il lui échappe très vite ; tandis qu'elle entend intégrer la fille au monde féminin. »⁶⁹²

En endossant ce rôle la mère, dans un processus conscient et inconscient⁶⁹³, perpétue le cercle éducationnel de l'objectivisation du corps. Simone de Beauvoir va même jusqu'à préconiser une éducation par l'homme. Le père, éducateur traditionnel du garçon serait vierge des archétypes féminins. « *les femmes élevées par un homme échappent en grande partie aux tares de la féminité.* »⁶⁹⁴. Gisèle Halimi témoigne elle aussi : « Mon père [...] d'une certaine manière [...] était plus neutre, il avait plus de

⁶⁹¹T. Lauras-Locoh, & P. Cantrelle, *Facteurs culturels et sociaux de la santé en Afrique*, Revue N° 10, édit. C.F.P.D., 1990. p. 535. Cité dans le 2017-10-23

⁶⁹² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit., p.30.

⁶⁹³ Liliane Mébarka GRAINE, *Etre une femme en Algérie, action sociale*, Thèse de doctorat, Université Paris 8 : http://www.memoireonline.com/07/09/2291/m_Etre-une-femme-en-Algerie-action-sociale5.html consulté le 2017-10-23

⁶⁹⁴ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit., p.30, 31.

recul, il était *l'homme*. ». Ce qui est certain c'est que la mère – et particulièrement la mère méditerranéenne – reproduit par l'éducation les normes patriarcales de la société. Elle est mentalement prisonnière du patriarche⁶⁹⁵ et se fait l'ambassadrice d'« un modèle féminin de construction identitaire »⁶⁹⁶.

« La fille et la mère sont des normes familiales de transmissions et de mutations dans la famille algérienne, c'est-à-dire, et d'une certaine façon, de s'instrumenter elle-même pour se transformer en l'un des moyens par lequel s'exerce la loi du père (chef de famille) dont elle est pourtant la première victime expiatoire. C'est à ce deuxième niveau proprement sociologique et éducatif que des chercheurs réservent quelques remarques pour faire le point sur cette question qu'ils appellent "*les modèles féminins de construction identitaire*". »⁶⁹⁷

Daniel Calin explique que la construction du modèle identitaire intervient dès la petite enfance puis se consolide dans la puberté. Cette construction est régie par des facteurs sociologiques (la famille, la généalogie et la société) et biologiques (le sexe).

« On peut avoir l'impression que l'identité personnelle est "donnée", qu'on "naît avec". On ne choisit en effet ni son sexe, ni sa famille. Sexe et liens familiaux constituent ensemble l'*état civil*, c'est-à-dire l'ossature universelle de l'identité imposée. On ne choisit non plus ni de naître, ni de naître de notre espèce sur notre planète – ce qui détermine cette part d'universalité trop souvent oubliée dans les débats autour des questions identitaires.

De fait, l'identité est objectivement encadrée, essentiellement par :

- le sexe,
- la généalogie,
- l'insertion sociale de la famille,
- la condition humaine dans son universalité. »⁶⁹⁸

⁶⁹⁵Nous remarquons, prudemment, que, ce processus rappelle le syndrome de Stockholm qui désigne un trouble psychique, à travers lequel, le prisonnier se lit d'amitié avec son « geôlier » : « Le syndrome de Stockholm désigne un trouble psychique qui affecte des personnes prises en otage et qui, au cours de leur captivité, tissent des liens d'*empathie* (voire d'amitié) avec leurs ravisseurs. » <http://sante-medecine.journaldesfemmes.com/faq/33048-syndrome-de-stockholm-definition>

⁶⁹⁶« L'identité a toujours existé. Elle permet de distinguer une personne ou un groupe d'un autre. En fait, chaque personne possède plusieurs strates identitaires qui la définissent et qui évoluent selon les contextes et le temps. On trouve des identités professionnelles (elle est professeure), une identité familiale (c'est le fils du notaire), une identité sexuelle (c'est une femme, c'est un homme). L'identité peut également être sociale, religieuse, politique. Ou encore nationale, provinciale, régionale... » Acelf, *Construction identitaire : Le modèle* in : <http://www.acef.ca/construction-identitaire/#> consulté en Octobre 2017-10-21

⁶⁹⁷ Liliane Mébarka GRAINE, *Etre une femme en Algérie, action sociale*, op.cit.

⁶⁹⁸ Daniel Calin, *Construction identitaire et sentiment d'appartenance*, 2000 : <http://dcalin.fr/textes/identite.html>, consulté en Octobre 2017-10-21

Nous voyons bien que, la mère, dans la construction d'un modèle identitaire clivant un masculin « roi » et un féminin « soumis », devient la geôlière d'un « harem moderne ». Gisèle Halimi analyse cette attitude comme étant un désir de reproduction de la violence.

« Je crois que ma mère a mis un certain acharnement, peut-être inconscient, à maintenir ce clivage. Comme si, au fond, elle voulait reproduire ce qu'elle avait subi. [...]

Victime de son éducation, ma mère a été marié à moins de quinze ans. A seize ans, elle avait son premier enfant. Blessée, donc, mais fière, fière de sa maternité et fière de ses blessures, comme certains martyres. Opprimée dès son plus jeune âge, niée dans son existence, passant sans transition de la terrible autorité de mon grand-père, authentique *paterfamilias* de tribu, à celle de mon père, son mari, tout naturellement, opprimée à son tour.»⁶⁹⁹

Le récit analytique de Gisèle Halimi, propose une autre explication au « comportement éducatif » de la mère. En se remémorant, l'éducation traditionnelle qu'elle a reçue elle conclut que sa mère ne faisait que reproduire le seul modèle qu'elle ait connu. Il est, comme l'explique Simone de Beauvoir, un héritage éducatif. Cette dernière avance que d'un point de vue psychologique, les rapports fille-mère sont complexes « *La fille est pour la mère son double et une autre, à la fois la mère la chérit impérieusement et elle lui est hostile* »⁷⁰⁰. Instinctivement, la mère impose à son enfant « sa propre destinée ». « La féminité » devient une confrérie, qui appelle à être élargie par de nouveaux adeptes⁷⁰¹.

Gisèle Halimi a remarqué ce destin, que sa mère, à travers un face à face comparatif permanent, voudrait lui imposer. Elle conclut que ce phénomène rassure la femme ; en perpétuant sa vie, elle la justifie et la conforte sur la fatalité de son destin.

⁶⁹⁹ Gisèle Halimi, *La cause des femmes*, op.cit., p.10, 11.

⁷⁰⁰ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op.cit., p.30.

⁷⁰¹ « ...elle impose à l'enfant sa propre destinée : C'est une manière de revendiquer orgueilleusement sa féminité, et une manière aussi de s'en venger. On trouve le même processus chez les pédérastes, les joueurs, les drogués, chez tous ceux qui à la fois se flattent d'appartenir à une certaine confrérie et en sont humiliés : Ils essaient avec un ardent prosélytisme de gagner des adeptes. Ainsi, les femmes quand un enfant leur est confiée, s'attachent avec un zèle où l'arrogance se mélange à la rancune, à la transformer en une femme semblable à elles. Et même une mère généreuse, qui cherche sincèrement le bien de son enfant pensera d'ordinaire, qu'il est plus prudent de faire d'elle une « vraie femme » puisque c'est ainsi que la société l'accueillera le plus aisément. » Ibid., p.30, 31.

« Quand je refusais de me marier, à seize ans, elle me disait : “A ton âge, moi j’avais des enfants“. A travers moi, elle voulait revivre sa vie. Comme pour la justifier. Je comprends très bien cette démarche. Perpétuer les choses provoque toujours moins de heurts que vouloir les changer. Un peu comme ces femmes d’aujourd’hui qui ne veulent pas reconnaître l’existence de notre problème. Le reconnaître, les obligerait à se déterminer et aussi à admettre que certaines peuvent échapper à ce qui leur est tracé comme un destin. C’est toute l’histoire de cette fameuse quiétude par absence de connaissance. »⁷⁰²

Le roman algérien interroge les composantes de « ce modèle éducatif » qui s’étend du voilement du corps et de la voix, à l’objectivisation du corps hypersexué et impur. Il réfléchit sa transmission, que la mère réussit, à travers l’implantation de la peur, créant un harem masculin dans inconscient féminin.

3.2. La mère gardienne du harem.

Au temps des sultans les femmes (épouses et concubines), étaient gardées par les janissaires. Au fil des époques la société a changé, et « le harem » a disparu. Toutefois l’ordre patriarcal créa « un harem moderne » et chargea les mères de garder « les portiers du sérail » P.206 O.S .

Le harem a l’interdit comme point commun avec l’éducation maternelle. Malek Chebel, explique qu’il «... *a la même racine que harâm, “interdit“* »⁷⁰³. Il ajoute, plus loin, qu’il est « *surveillé par les eunuques, lesquels étaient placés sous la surveillance d’un grand eunuque.* »⁷⁰⁴, gardiens de l’honneur des femmes du sultan. C’est en cela qu’*Ombre sultane* compare la mère à l’eunuque ; la mère, inculquant les interdits au féminin. Dans son conditionnement éducationnel elle voile (voix, corps et espace) le corps féminin afin de préserver l’honneur du père, et le « droit » du mari à la virginité se l’épouse.

Malek Chebel définit le harem comme étant :*«l’espace privé, le sanctuaire des femmes (al-harimat) dans un palais (sérail) ou dans une grande maison, équivalent, par extension, à la femme, surtout l’épouse perçue comme étant le sacratum de la*

⁷⁰² Gisèle Halimi, *La cause des femmes*, op.cit., p.10, 11.

⁷⁰³ Malek Chebel, *Encyclopédie de l’amour en Islam*, Tome I, op.cit., P.281.

⁷⁰⁴ Ibid.

culture arabo-musulmane »⁷⁰⁵. Puis, par extension, il assimile le harem classique au foyer moderne :

« Pourtant si l'on considère cette institution du seul point de vue de la terminologie, on peut dire sans trop de risques que tous les foyers arabes sont des harems à part entière, des *sacratum* où seule la multiplicité des femmes varie, et non point le concept. Dans la mesure où l'intérieur du harem est interdit à tout individu qui ne présente aucun lien direct avec la famille, justifié notamment par le tabou de l'inceste, une telle structure ne peut que nourrir nombre de fantasmes sexuels »⁷⁰⁶

Ombre sultane, dans cette même optique, établit entre les caractéristiques des femmes de l'ancien harem et celle du foyer algérien, les mères se posant en gardiennes de ces deux époques.

« Les portiers du sérail, athlètes nus, bardés de cuivre et d'or, armés de cimenterres, veillaient aux entrées, langues coupées, testicules écrasés, redoutables. Pour une surveillance infailible.

Derrière eux, des corps féminins sont pelotonnés, enfoncés dans des soieries et des velours écarlates, sur des divans jonchés de perles, de plumes d'or, butin déversé en vrac. Autrefois, chaque maître, avec ses janissaires, était tué par un autre maître qui postait les mêmes eunuques aux portes du harem. Les séquestrés, tels des fruits qui mûrissent, posaient leur regard absent sur l'écoulement des jours cernés...

Maintenant, les mères gardiennes n'ont nul besoin d'attributs policiers. Le sérail vidé, ses miasmes ont tout envahi. La peur s'entretient de génération en génération. Les matrones emmaillotent leurs fillettes pas encore pubères de leur angoisse insidieuse.

Mère et fille, ô harem retrouvé » P.206 O.S.

Le texte écrit ce cercle éducationnel qui, comme nous l'avons expliqué antérieurement, induit à la reproduction du même « modèle féminin ». La fille « séquestrée », par la mère qui sera « geôlière » de sa fille, et ainsi le harem est renouvelé : « *Mères et filles, ô harem renouvelé !* » P.206 O.S. Le texte, tout au long de sa narration, écrit les injustices sociales qui incombent au corps féminin : le voilement et la soumission obligatoire, la honte, la culpabilité, l'objectivisation... Il finit par faire

⁷⁰⁵ Ibid.

⁷⁰⁶ Ibid., p.282.

remarquer que toutes ces injustices, certes patriarcales, sont transmises à la femme par sa mère. Par conséquent, la rupture de ce cercle éducatif libérerait le féminin.

Si les murs de « l'ancien harem » étaient faits de portails en cuivre et en or, celle du « nouveau modèle » se dressent sur les assises des angoisses des mères. Le texte explique qu'à travers les chuchotements maternels se tatoue dans l'inconscient féminin la culpabilité du corps et du genre⁷⁰⁷. Isma avoue que l'absence de l'éducation maternelle l'a, partiellement, sauvée du harem masculin : « *Aucun tatouage ne me marquera le front ou le menton ! Je n'ai pas connu de mère qui puisse me transmettre sa peur !* » P.209 O.SX. Cette phrase sonne comme une solution : l'absence de mère libère de l'héritage de la peur qui érige le harem inconscient.

3.3. « La matrone ».

En prenant de l'âge, la femme maghrébine acquiert un statut de pouvoir incontestable. Liliane MébarkaGraine explique que ce phénomène représente le parcours-type de la femme algérienne. Après les épreuves de la maternité, de l'éducation, de la vie conjugale et familiale, survient le stade de la « matrone », garantissant la domination absolue et le respect inconditionnel au sein de la famille.

« La mère âgée[...]À l'intérieur du groupe domestique, elle détient un pouvoir de décision que nul ne peut contester. Ainsi, elle devient conseillère privilégiée auprès de son fils et œuvre pour la soumission future de ses petites filles. Bref, elle est à la convenance de la société traditionnelle : jeune, elle a intériorisé les obligations qui lui ont été imposées et accepté les valeurs masculines comme imminentes ; âgée, elle préfère, en dépit des droits qu'elle a acquis et du statut qui lui est conféré, pérenniser l'hégémonie masculine. »⁷⁰⁸

Si, dans l'analyse précédente, nous avons étudié la représentation de la mère transmettrice des lois patriarcales, dans ce qui va suivre, nous allons étudier l'écriture de la puissance maternelle dans son rôle de matrone , gardienne de l'ordre patriarcale.

⁷⁰⁷ Fatima Mernissi, dans *Rêves de femmes : une enfance au harem*, raconte son angoisse du tatouage invisible. Elle explique que le harem se définit par les lois, tant que « la femme » ou « l'homme » sont conscients et appliquent les lois patriarcales ; le harem est présent, tatoué dans la tête : « Si on connaît les interdits, on porte le harem en soi, c'est le harem invisible. On l'a dans la tête, « inscrit sous le front et dans la peau » Cette idée d'un harem invisible, d'une loi tatouée à mon issu sous mon front, bien logée dans mon cerveau, me troublait terriblement. » Fatima Mernissi, *Rêves de femmes : Une enfance au harem*, 1^{ère} éd.1994, traduction de Claude Richetin, Albin Michel, 2007, P.61.

⁷⁰⁸ Liliane Mébarka Graine, *Etre une femme en Algérie, action sociale*, op.cit.

D'après Liliane Mébarka Graine, si la jeune mère demeure sous l'autorité du mari et de la belle-mère, la mère âgée, est un acteur principal indépendant et puissant. Se sentant « *totale­ment libre et éprouve [ant] une sécurité remarquable* »⁷⁰⁹, son pouvoir prend de l'ampleur, la rapprochant d'autant plus, du pouvoir patriarcal. Héli Béji, dans son essai-témoignage (*Une force qui demeure*), déconstruit l'image de la matriarche. Elle la décrit comme « une ogresse » terrifiante, laide et défigurée. L'auteure se dit soulagée d'avoir échappé à ce modèle maternel qui enterre sa fille sous les fourneaux

« Est-ce pour cela que j'avais si peur des ogresses auxquelles je croyais dur comme fer ? J'étais persuadée, à ma grande frayeur, qu'une de nos parentes éloignées en était une. Sa laideur, sa gibbosité, et je ne sais quoi dans son être, un servage atavique peut-être, ou le son traînant de sa voix, me la faisaient prendre pour ce monstre maternel- qu'heureusement je n'avais pas eu- qui m'aurait clouée au fourneaux, m'aurait interdit de porter des shorts, alors que j'étais fière de ce que ma mère m'achetait, de toutes les couleurs, avec des petites culottes en dentelle blanche qui dépassaient à la naissance de mes jambes maigrettes »⁷¹⁰

L'auteure, à travers ce souvenir d'enfance, raconte la peur que l'image du « monstre maternel » lui procurait :

« Une fois, à la nuit tombée- était-ce seulement un rêve, un cauchemar- je la vis, l'ogresse, au fond du patio où j'étais sortie en chemise de nuit, elle était assise, j'en suis sûr, sur le petit banc de marbre entourée de céramique. La clarté lunaire lui donnait une physionomie massive et renfrognée, une pause de vieille femme, immobile, muette, saisissante par sa grosse tête, et dont l'identité m'intrigue encore. Qui est elle ? Que fait elle là, dans l'obscurité où les arbres ajoutent à ma frayeur ? Mes sens la perçoivent encore, mais ma raison ne sait rien de sa nature. Elle flotte éternellement au même endroit, à demi cachée par la végétation, dans une froidure qui ne se corrompt pas avec le temps. Que me dit-elle au-delà de son mutisme ? Je ne le sais pas. Je sais seulement qu'elle existe. Elle m'apparaissait alors comme une vieille maléfique, une mauvaise cuisinière de l'au-delà, une sorcière domestique, surnoise intruse qui étendait sa menace sur toute la maison. Sa sombre face brillait sans le globe nocturne comme la statue corpulente de la soumission. »⁷¹¹

⁷⁰⁹ Ibid.

⁷¹⁰ Héli Béji, *Une force qui demeure*, Arléa, 2006, P.11.

⁷¹¹ Ibid. p.11.

« La matrone », dans l'inconscient de l'auteure-enfant, est une représentation dantesque⁷¹² : vieille, sournoise, soumise, ogresse, muette, maléfique, sorcière. Elle est fantomatique dans son absence/présence, image universelle et femme sans identité, habitant les patios des maisons familiales et veillant jalousement sur le harem masculin. Elle est la menace omniprésente : « *Elle flotte éternellement au même endroit, à demi cachée par la végétation, dans une froidure qui ne se corrompt pas avec le temps.* ».

Cette représentation radicale de l'image maternelle en dénonce le rôle : créer le harem dans la psyché féminin et surveillera perpétuellement. *Ombre sultane* décrit aussi cette mère puissante, à l'allure terrifiante. Isma rencontre la mère de Hajila, le jour où elle lui rend visite. Elle décrit une femme à la posture fière, menaçante et puissante.

« J'ai du me plier baiser l'épaule de la dame, puis la seconde épaule. Nous nous touchons ensuite les doigts l'une et l'autre furtivement, en signe de bénédiction courtoise [...] Touma, la mère, est assise dans la cuisine, à même le carrelage, sur une natte... que le large corps, enveloppé de draperies claires, dissimule. [...] Elle n'a pas à redresser le torse ni à relever le cou, ni à narguer du regard. Elle demeure immobile ; imperceptiblement en garde. » P.205 O.S.

Le vocabulaire, la décrivant, rappelle les caractéristiques de « la vieille mère » évoque dans l'étude sociologique de Liliane Mébarka Graine : puissance, pouvoir, supériorité comportementale. La mère, dès lors, immigrée de la gardienne métaphorique du harem à la gardienne littérale du foyer. Hajila, ayant refusé la claustration, désobéissant ouvertement à la loi patriarcale, devient un problème pour l'ordre établi. Le mari, prenant conscience que le harem psychologique ne suffit plus, charge la mère d'une surveillance physique du « harem-maison ».

Lorsque « la mère-matrone » ne peut assumer son rôle, celui-ci peut être repris par une autre femme qui a intériorisée cette fonction. Ainsi retrouvons-nous dans *La jeune fille et la mère*, cette thématique de la sœur-geôlière : la sœur de

⁷¹²Qui imite ou rappelle le caractère (terrifiant, grandiose etc.) de *La divine Comédie* de Dante. Poésie, thème dantesque; accent, manière dantesque. Une céleste figure échevelée et toute dantesque (Michelet, Journal, 1842, p. 436). La fougue et le grandiose dantesque de Liszt (Balzac, Cous. Pons, 1847, p. 258). : <http://www.cnrtl.fr/definition/dantesque>

Djamila, l'ayant surprise avec l'apprenti ébéniste, la dénonce à son père puis à sa mère. Cet événement sera l'élément déclencheur d'une longue réaction en chaîne qui aura pour conséquence « la torture physique et morale » que va subir le personnage.

« -Je raconte que moi je la connais, ta vie de dévergondée. Et mes copines aussi, la connaissent, on t'as vue, dans le jardin public, avec ce garçon aux cheveux si beaux, ce si joli garçon, gloussa-t-elle. Et c'est grâce à moi que papa t'a trouvée. Si je ne t'avais dénoncée, tu nous aurais peuplé la maison de bâtards de ton mignon. Et là, oui, ils nous auraient toutes empoisonnées, même la plus petite n'y aurait pas coupé, et ils auraient eu raison, poursuivit-elle. »⁷¹³

La sœur, terrifiée par sa mère et afin d'échapper à son agressivité, agresse sa sœur, dès lors, elle devient coupable de se blessure. « La femme est la blessure de la femme » : d'abord parce qu'elle est sa « *derra* »⁷¹⁴, parce qu'elle dénonce sa sœur, puis, parce qu'elle veille jalousement à « la prison » dans laquelle elle enferme sa semblable.

3.4. Lemodèle éducatif modifié :

Daniel Calin explique que « le modèle identitaire » n'est pas figé ; des prises de consciences ou des événements importants sont susceptibles de le modifier⁷¹⁵. Ce changement identitaire implique une rupture avec le modèle éducatif. Le texte de Leila Marouane matérialise la force de l'ancrage du patriarcat dans l'inconscient féminin. Celui-ci ne disparaît pas avec la modification identitaire, il se métamorphose simplement.

Consciente des injustices du voilement et de la déscolarisation qui vouent la fille à une soumission inévitable, et révoltée contre sa mère exécutrice de l'ordre patriarcal, la mère de Djamila se promet de rompre avec les valeurs qu'on lui a inculquées. Elle

⁷¹³ Leila Marouane, *La jeune fille et la mère*, op.cit., p.137.

⁷¹⁴ Nous avons expliqué dans le chapitre du corps agressé, comment la femme, dans la polygamie, représente la douleur d'une autre. Le mot « *derra* » signifiant « douleur » ou « blessure ».

⁷¹⁵ « À l'âge adulte, le sentiment d'identité reste susceptible d'évoluer, même chez les personnes les mieux construites, les plus assurées. Certaines étapes de la vie induisent invariablement des évolutions identitaires, plus ou moins fortes, plus ou moins difficiles, positives ou négatives. » Daniel Calin, *Construction identitaire et sentiment d'appartenance*, op.cit.

jure qu'elle ne voilera pas ne mariera pas et ne déscolarisera pas sa fille, comme l'a fait sa mère.

« Vers onze ans, alors que la guerre venait d'éclater, les stigmates de la féminité bel bien en place, elle reçut l'ordre irritable, de se voiler, de baisser le regard et de gagner les fourneaux. C'était cela ou un mariage imminent, avait menacé les mâles de la famille, les bacchantes frémissantes.

Ma mère n'eut alors d'autres choix que celui d'obtempérer mais jura à sa mère qu'elle ne ferait pas long feu auprès d'elle, ni derrière aucun fourneau, qu'elle ne se laisserait pas écraser, qu'elle quittera ses lieu et ses murailles »⁷¹⁶

La mère tient sa promesse, désirant ardemment que sa fille accomplisse la liberté et l'indépendance qu'elle avait tant espérées. Elle fait face à la société, à sa famille et à son mari, et épargne à Djamila le voile, les fourneaux et le mariage⁷¹⁷. Djamila, raconte :

« Jusqu'à cette décision de mon père et jusqu'à ce qu'elle n'en puisse plus, ma mère avait tenu à ce que mon destin soit celui d'une femme libre. Elle me voulait instruite, ma mère, elle y croyait dur comme fer, à mon avenir d'érudite, elle se persuadait que j'irais loin, à l'université, et au-delà sur la lune, ou sous les mers, là où la tête haute, je ne serais à la merci de personne. »⁷¹⁸

Bien qu'elle réussisse à « sauver » sa fille de l'ensevelissement du corps et de l'intellect, elle l'enterra inconsciemment sous ses angoisses et ses frayeurs de déshonneur. La mère, à cause de son obsession de la virginité, humilie, agresse et presque tue sa fille.

« Ma mère n'aimait pas que je veille, elle ne se doutait alors pas que ses phobies dévoraient déjà mes nuits, que ses peurs d'adultes avaient enseveli mes fascinations d'enfant, elle ne doutait pas que ses frayeurs m'abimaient et qu'elles me pourchasseraient toute la vie... »⁷¹⁹

⁷¹⁶ Leila Marouane, *La jeune fille et la mère*, op.cit., p.15

⁷¹⁷ « Mes diplômes me donneraient le choix de décider avec qui je passerais ma vie. Et si personne ne trouvait grâce à mes yeux, et bien, mon Dieu, tant pis, et même tant mieux, je m'en penserais, du mariage. Qu'est-ce que le mariage, sinon une histoire de sexe ? Hurler, presque ma mère, elle-même refreinée dans son élan de s'affranchir des maitres, comme elle les désignait avec ironie. » Ibid. p.23

⁷¹⁸ Ibid. p.12

⁷¹⁹ Ibid. p.36,37.

Nous avons étudié, dans le chapitre du « mythe virginal » et celui du « corps agressé », les dépassements physiques et psychologiques dont a été victime Djamila. L'éducation maternelle angoissante et agressive altère le libre arbitre de Djamila, et la conduit à subir différentes agressions sexuelles, sans protester, de peur de la mère agressive culpabilisante. La mère, progressiste, qui espérait la liberté et l'indépendance pour sa fille, se mue en sa geôlière. Le modèle éducatif patriarcal n'a, donc, pas changé. Il s'est simplement métamorphosé.

Analyser l'éducation maternelle dans le texte algérien nous a conduit à invoquer Le voilement, l'agression, l'agression sexuelle ...car tout comportement féminin est conditionné par le modèle éducatif. Femme soumise⁷²⁰ ou gardienne du harem, elle demeure, victime de l'endoctrinement de son éducation qui l'agresse et la « blinde ».

La jeune fille et la mère, raconte la douleur de la culpabilité maternelle : au cours des « sévices corporels » qu'elle infligeait à sa fille, et dans un délire psychotique, la mère de Djamila jure que ces agressions sont prétextes à tromper l'ennemi-homme « ...s'il faut encore te les raser pour tromper l'ennemi, nous le ferons. Comme nous t'attacherons et te battons. Des ruses de guerre, j'en ai plein la tête, fais-moi confiance... »⁷²¹. A la fin du texte, elle sombre dans la folie et nous la retrouvons, un couteau à la main, remontant⁷²² au maquis pour sauver sa fille et le monde.

De Sultana-l'impure⁷²³, de Hajila-l'insoumise à Djamila-la victime, le roman algérien, à travers cette écriture de la mère-transmission, pénètre l'univers féminin et s'exerce à comprendre l'ancrage du patriarcat qui a réussi à métamorphoser la prisonnière en geôlière.

Conclusion de la deuxième partie :

⁷²⁰ Dans, *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* de Tahar Benjelloun, exemples, parmi tant d'autres.

⁷²¹ Ibid., p.171

⁷²² Elle était une maquisarde mais le temps du récit se situe après l'indépendance.

⁷²³ Sultana a également été victime de ce modèle éducatif patriarcal. Ayant déjà expliqué ce mécanisme dans le chapitre de « l'agression sexuelle » et de « la virginité », nous avons préféré l'occulter dans celui-ci.

« Nous considérons comme féministe toute parole, tout écrit, tout mouvement relatif à la condition des femmes dans la société, s'il dénonce cette condition des femmes dans la société, s'il dénonce cette condition comme le rapport de domination d'un sexe (masculin) sur l'autre (féminin) »⁷²⁴

Amin Zaoui écrit, à propos de la littérature, « *Le roman est un chemin pour la libération de la liberté dans toutes ses formes, politique, sociale et culturelle.* »⁷²⁵. C'est dans cette dynamique du roman algérien que nous lisons le féminisme. De Feraoun à Kaouther Adimi, le texte algérien raconte, écrit, violente, réfléchit, dénonce, donc représente le féminin et son insertion sociale. Les agresseurs varient mais l'ordre est, toujours, patriarcal.

Nous avons décrit le cycle de la vie féminine, la naissance non-désirée au viol conjugal. Les textes montrent le cheminement de l'éducation patriarcale.

Les auteur.e.s n'illustrent pas le féminisme au sens de démonstration idéologique. Le féminisme se déduit de l'écriture. C'est en tant qu'inscription, que médiation et que représentation, que le texte algérien, dans son écriture du corps féminin, est féministe. Le texte subvertit les valeurs traditionnelles. En cela il est « féministe »:

Rachid Boudjedra : « Toute ma littérature est une transgression permanente. C'est en cela que je pense qu'elle est subversive. Elle est transgression de tabous de toutes sortes, dont le tabou sexuel qui est peut-être le noyau de tous les autres tabous »⁷²⁶

Amin Zaoui : « Le roman, à mon sens, est avant tout, un acte d'accusation contre l'usage que l'on a fait de l'être humain et de son corps dans notre société. Je suis un écrivain qui dérange. Je suis un écrivain qui chante le corps féminin blessé par les coutumes, la loi et la culture du sang. J'essaie de faire des textes pour dénoncer les psychopathes religieux, ceux qui croient que le corps n'appartient pas à celui qui aime et à celui qui est aimé, qu'il est possession de la communauté. »⁷²⁷

⁷²⁴ Rémy Monique, *De l'utopie à l'intégration : Histoire des mouvements de femmes*, Paris, L'Harmattan, 1990.

⁷²⁵ Amin Zaoui in : *Études littéraires Maghrébines* N 16, Beate Burtscher-Becheter, Brigit Merts-Baumgartner, *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan 2001, P.133

⁷²⁶ Gafaiti, Hafid. *Boudjedra ou la passion de la modernité*, op. cit., p. 105.

⁷²⁷ *Études littéraires Maghrébines* N 16, Beate Burtscher-Becheter, Brigit Merts-Baumgartner, Amin Zaoui, *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, 2001 P.133

Assia Djebar : « J'écris, comme tant d'autres femmes écrivains algériennes avec un sentiment d'urgence, contre la régression et la misogynie. Je me présente à vous comme écrivain ; un point, c'est tout. Je n'ai pas besoin – je suppose – de dire « femme-écrivain ». Quelle importance ? Dans certains pays, on dit « écrivaine » et, en langue française, c'est étrange, vaine se perçoit davantage au féminin qu'au masculin. »⁷²⁸

Dans le chapitre du viol conjugal nous avons expliqué comment le roman peut être un sacrifice. D'après Georges Bataille, le texte littéraire, en transgressant les limites de l'être, à travers l'écriture de la violence, du meurtre, de l'abject, de l'horreur, de l'abîme et de la mort, rend compte de l'innommable⁷²⁹. La poésie « *parce qu'elle veut donner le monde à se voir tel qu'il est, utilise le matériau du moment pour essayer d'aller le plus loin possible dans l'émotion dont nous aurait privé ce monde de l'activité ...* »⁷³⁰. Le texte, dans cette violence scripturale contre le féminin fictif, sacrifie le corps féminin. En transgressant les limites de l'être, le texte, tente de rendre à la sensibilité algérienne « la sensation » dont « l'activité patriarcale » l'a privée.

Interviewé à propos de *La littérature et le mal* Georges Bataille dit :

« Il est essentiel pour nous d'affronter le danger que représente la littérature. Je crois que c'est un très grand danger et un très grave danger, mais que l'on n'est vraiment Homme qu'en affrontant ce danger. Je crois que c'est dans la littérature que nous apercevons les perspectives humaines restituées sous leur jour le plus entier. Parce que la littérature ne fait pas, ne nous laisse pas vivre sans apercevoir les choses humaines dans leurs perspectives la plus violente [...] C'est tout de même la littérature qui nous permet de voir le pire et de savoir lui faire face, de savoir le surmonter. Et somme toute, cet homme qui joue, trouve dans le jeu la force de surmonter ce que le jeu entraîne d'horreur. »⁷³¹

Extrapolons cette citation : il est essentiel pour nous, lecteurs, d'affronter le danger représenté par l'écriture du corps féminin. Afin d'appréhender les perspectives humaines, restituées sous leurs jours le plus entier, la littérature algérienne, par le biais

⁷²⁸ Assia Djebar : <http://www.berberes.com/culture/5835-inauguration-de-la-journee-assia-djebar>

⁷²⁹ Inspiré de l'interview de Sylvain Santi, à propos de son texte « *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie* », dans l'émission « Les Nouveaux chemins de la connaissance » du 13.06.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=ff9exn2Xq-s>, Minute 17.

⁷³⁰ Une retranscription écrite de l'interview de Sylvain Santi, *idem*.

⁷³¹ Pierre Dumayet interroge Georges Bataille à propos de son livre *La littérature et le mal*, 1958, <https://www.youtube.com/watch?v=tpFSXAdIEYY> consulté en Novembre 2016.

du jeu de la violence et du sacrifice, nous laisse entrevoir ce qu'il y'a de pire dans l'insertion sociale du corps féminin. Cette écriture du corps féminin, dans sa violence, nous permet d'affronter et de surmonter « l'horreur » de sa réalité.

Mais cette transgression de l'interdit ne l'élimine pas. L'annihilation de l'interdit n'est pas un retour vers le naturel⁷³². Le texte algéro-maghrébin doit créer une alternative à l'image sociale féminine, une réalité nouvelle où un érotisme du cœur et du corps féminin non-violenté serait possible⁷³³.

Partie 03 : Corps, existence et survie

⁷³² « Qu'il s'agisse d'érotisme (ou généralement de religion), *l'expérience intérieure* lucide en était impossible en un temps où ne ressortait pas au grand jour le jeu de balance de l'interdit et de la transgression, qui ordonne la possibilité de l'un et de l'autre. Encore est-il insuffisant de savoir qu'existe ce jeu. La connaissance de l'érotisme, ou de la religion, demande une expérience personnelle, égale et contradictoire, de l'interdit et de la transgression. Cette double expérience est rare. Les images érotiques, ou religieuses, introduisent essentiellement, chez les uns les conduites de l'interdit, chez d'autres, des conduites contraires. Les premières sont traditionnelles. Les secondes elles-mêmes sont communes, du moins sous forme d'un prétendu retour à la *nature*, à laquelle s'opposait l'interdit. Mais la transgression diffère du « retour à la nature » : *elles lèvent l'interdit sans le supprimer* » *Ibid.* P.39

⁷³³ Bien que certaines exceptions subsistent. C'est le cas de certains textes d'Assia Djebar comme *Les nuits de Strasbourg*.

Selon que l'auteur est masculin ou féminin le rapport scriptural au corps féminin diffère. Notre but n'est pas de faire une étude comparative entre l'écriture du corps féminin chez les écrivains et les écrivaines, mais nous avons remarqué une angoisse commune dans la relation du texte au corps. Ceci dit, l'interprétation que nous lisons dans l'écriture de l'angoisse diffère, relevant de la complexité de l'être, de son existence et de la douleur de sa survie.

Chapitre 01 : Le corps et la déchirure (les années du terrorisme)

La littérature algérienne a consacré une grande partie de sa production à l'écriture des événements qui ont meurtri l'Algérie dans les années « 90 ». Décennie noire ou années rouges, différentes appellations pour décrire une période où l'Algérie est entrée dans une guerre fratricide sous l'étendard d'idéologies extrémistes. L'une des cibles des terroristes était les écrivains, *a fortiori* les écrivains francophones. Tahar Djaout en est le douloureux exemple. Cette proximité entre l'horreur vécue et l'écriture interdite est l'une des raisons qui ont fait de l'Algérie des années 90 une thématique abondamment transcrite. Entre témoignage et tentative de réconciliation, le roman algérien se fait violence :

« Effectivement de nombreux écrivains, en réaction à l'instantanéité, ont assuré la couverture de cette actualité tragique et récusé toutes les formes de violence. Par ailleurs, il est intéressant de noter l'irruption en masse, dans ce paysage ostensiblement masculin où elles ont difficilement droit au chapitre, de nombreuses voix féminines qui mettent en scène le réel par le moyen d'un réalisme cru, souvent effrayant pour transcender l'Histoire immédiate d'un pays. »⁷³⁴

Malika Mokeddem, Maïssa Bey, avec d'autres tels Djebel, Assia Djebar, Rachid Boudjedra, Amin Zaoui, Yasmina Khadra... ont consacré leurs littératures à imaginer, à dénoncer et à penser cette période. Une effervescence créatrice qui nous a incitée à consacrer un chapitre indépendant à l'étude de l'écriture du féminin dans la décennie noire. D'abord parce que l'écriture devint un acte de survie, de plus le corps féminin à

⁷³⁴ Mokhtar Atalah, *Écriture et dénonciation de la violence : quatre romans algériens des années 90*, in : Christine Chaulet-Achour, *États et effets de la violence*, Université de Cergy-Pontoise, 2005, p.195.

lui seul était un chapitre dans cette Histoire.

Par ailleurs les célèbres auteurs, cités plus haut, ont longuement été étudiés dans des études antérieures. Nous avons donc privilégié un texte et une auteure moins célèbre : *Nos silences* de Wahiba Khiari. Notre choix a aussi été motivé par l'écriture du corps comme thématique centrale de ce texte, autour de laquelle, les douleurs des viols et des angoisses se cristallisent : un texte qui annonce la rupture du silence des femmes meurtries.

Le roman de Wahiba Khiari ne s'inscrit pas dans la littérature d'urgence⁷³⁵. Dix ans plus tard, le texte expose le silence de la souffrance plus fortement que l'exposition criarde et mercantile de certains écrivains des années 90 en pleine euphorie éditoriale sur la tragédie algérienne. Edité en 2009, il narre l'histoire de deux femmes, l'une d'elle se racontant et racontant l'autre : elle l'imagine et transpose sur elle le calvaire qu'ont dû vivre des centaines de femmes algériennes victimes du terrorisme, les corps violés dépossédés de leur féminité et de leur maternité. Le texte décrit un parallèle d'angoisses et de douleurs s'inscrivant sur un corps qui ne trouve de paix que dans la déchirure.

Le terrorisme n'a épargné ni le masculin ni le féminin, mais si l'homme était le plus souvent tué, le féminin avait une autre attraction. La mort a été la hantise du peuple mais l'enlèvement et le viol ont été la hantise du féminin (et des familles qui craignaient pour leur honneur). La femme représentait la récompense, elle était réduite

⁷³⁵« (...) une littérature, la littérature d'Urgence, de l'urgence, de l'instant, de survie, et ce, selon le journaliste ou le critique qui a cherché à l'étudier. Hadj Miliani dans son essai, *Une littérature en sursis ?*, *Le champ littéraire de langue française en Algérie*, expose les éléments clés de cette production littéraire qui reprennent notre propre analyse : « La tragédie algérienne récente a inspiré des récits-repères, des paraboles transparentes ou des prises de position sans ambiguïté à une importante production littéraire qui se présente pour l'essentiel selon deux formes :

- Le témoignage illustré par l'autobiographie réelle ou feinte qui tend à mettre en valeur des catégories propres à l'introspection : la vie, la mort, la peur, soi et les autres, les bilans individuels.
- Le roman à thèse (...) qui défend dans la plupart des cas une thèse et construit une logique argumentative autour de ses présupposés à des fins édifiantes ou polémiques.

Dans le premier ensemble se trouvent en outre, les romans de Fériel Assima, Abdelkader Djemaï, Lamine Benallou, Assia Djebar, Mohamed Kacimi, Latifa Benmansour, Amin Zaoui ; dans les seconds Malika Mokeddem, Nouredine Saadi, Merzak Allouache, Yasmina Khadra, Anouar Benmalek et Boualem Sansal ». Voir, Lynda-Nawel TEBBANI « Le nouveau roman algérien : entre la mémoire de l'événement et la fable du récit, naissance d'une nouvelle poétique », in. *Le roman algérien de 1990 à nos jours : faits et témoignages dans les écritures fictionnelles* », sous la direction de Mohamed Daoud et Faouzia Bendjelid, Editions CRASC, Oran, 2014, pp.52-53

à l'état de l'objet-sexuel dans son sens le plus basique. Sa psyché, son libre arbitre et son être ont été niés. C'est cette déchirure entre l'être et le corps que *Nos silences* écrit.

Nous n'avons pas l'intention d'expliquer l'Histoire à travers l'écriture du corps. Le texte est une narration dédiée à la douleur et à l'angoisse vécue par les personnages à cause de la féminité de leur corps. Il raconte aussi la société qui a abandonné ce corps et la culpabilité de lui avoir survécu.

1. Le corps et le texte :

Nos silences n'est pas un témoignage historique. « Le terrorisme » en tant qu'événement est au second plan. Le sujet central reste la souffrance du féminin privé du droit au corps et les conséquences de cette privation. Mais le concept du droit dans ce texte est différent des autres textes étudiés. Dans ce chapitre le droit n'est pas le choix d'habillement ni celui de l'existence du féminin dans la société ; nous pouvons le définir comme étant le droit de disposer de l'être. Dans *Ombre Sultane* ou dans *L'Insolation*, la loi est sociale et la punition est sociale, dans *Nos silences* la loi est celle de la peur et du désespoir.

La relation du texte au corps est intime. Les maux et les mots se confondent. L'acte de l'écriture devient un acte de survie, mais une survie coupable. Les stratégies narratives sont abondantes. Dans ce premier point nous allons étudier l'inscription particulière du corps dans le texte : le corps est un actant, il existe en dehors de la psyché, les personnages lui parlent, l'abandonnent ou le rassurent. Nous retrouverons ces particularités dans la totalité du texte, nous avons donc préféré les étudier en amont afin de faciliter l'analyse thématique.

1 .1. Les mots racontent les maux

L'auteure écrit le dédoublement de la douleur. Deux récits, deux narratrices, deux personnages à la vie radicalement différente réunie dans leur féminité dérobée. La narratrice du récit enchâssant est une enseignante d'Anglais, ayant refusé de porter le voile et enseignante d'une langue étrangère elle reçoit des menaces et fuit l'Algérie pour la Tunisie. *Toujours hantée par ses angoisses passées, des « années après »*⁷³⁶ son exil, elle se met à écrire. Elle imagine le destin d'une adolescente algérienne issue d'une famille traditionnelle vivant dans un village reculé, enlevée et, à plusieurs reprises, violée. Elle écrit sa maternité et son accouchement forcé. «...c'était mon temps d'écriture qui essayait de me rattraper. Il y a des temps et des lieux qui nous collent à la peau. On n'y échappe pas. »p.30 N.S.

Le personnage du récit enchâssé est le double de la narratrice principale. Une possibilité d'elle même. Le viol a été la terreur de la femme algérienne de cette

⁷³⁶Nos silences, p.28.

période. L'enseignante a pu fuir le viol mais vit son angoisse persistante à travers l'écriture des agressions qu'elle va imaginer et infliger à cette adolescente.

« Des années qu'elle m'habite comme une deuxième possibilité de moi-même. Toutes les nuits, je la retrouve, dans le noir derrière mes paupières. Elle, le point blanc qui annule la cécité de mes nuits. Elle, le « je » dissimulé derrière mes peurs. Je lui échange les siennes contre un peu de vie. Mon écriture contre son drame, mes jours contre ses nuits. Je lui cède les mots pour libérer sa vie. » p.28 N.S.

Un parallèle qui démontre la culpabilité de la survivie face aux milliers de femmes qui n'ont pas eu sa chance. Il représente aussi ce double d'elle qu'elle a refoulé : D'après Charles Mauron « *Rank, par son étude du double [a prouvé que] Le 'Double' est, en gros, la moitié de la personnalité qui a été refoulée par l'autre, mais lui demeure vitalement liée et la poursuit comme son ombre.* »⁷³⁷

A travers cette écriture la narratrice principale tente d'appréhender son corps, de retrouver l'union du corps et de la psyché. Longtemps submergé par les angoisses qui lui sont liées, le corps finit par prendre la parole : « *Mon corps se manifeste. Il prend la parole. Il a ses propres mots* ». p.36 N.S. Lourd des silences et des angoisses qui le condamnent, il se manifestera à travers des douleurs multiples. La narratrice, consciente de la douleur longtemps tue décide de l'écrire dans une tentative de réconciliation « *Je l'ai écrit tous les jours [...] les mots du corps, douleurs abdominales.* » p.65 N.S. Les mots racontent les maux, du corps, de la psyché et de l'être.

L'acte d'écriture devient un acte de survie, afin de se purger du traumatisme et de l'angoisse permanente qui le suit et afin de raconter cette autre que la société tue. Une rupture du silence longtemps imposé par une société qui se veut amnésique « *Je lui donne la parole pour rompre mes silences.* » p.28 N.S. Amnésique, parce que les femmes violées sont la connotation du déshonneur. Elles perdent dès lors leur statut de victimes, pour devenir la tache déshonorante d'une Histoire douloureuse.

⁷³⁷ Charles Mauron, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Champion-Slatkine, 1986 Page 33

La narratrice du récit enchâssé est un personnage témoin, un miroir, une autre version de la réalité : une réalité qui a été vécue par des milliers de femmes et qui en hantait des millions. Le texte donne donc la parole au corps bafoué, par le violeur, ou par la hantise du violeur. Il le laisse exprimer ses angoisses, ses douleurs, en brisant le silence qui l'entoure.

1.2. L'être entre le corps et la psyché :

Le corps ne se résume pas à une composante biophysique, il est en connexion avec un ensemble de sentiments, de sensations et autres émotions qu'on appellera « l'affect » ou la psyché. Dès l'enfance ces deux entités sont intimement liées et constituent la personne. Nous avons constaté que souvent dans ce texte il y a une dissociation entre le corps physique et la psyché. Le corps s'écrivant indépendamment de sa psyché. Cette déchirure psychologique est remarquable chez les deux personnages.

Le texte met en scène deux agressions. La première est rapportée instantanément et la deuxième s'écrit *à posteriori*. Le personnage du récit enchâssé (l'adolescente) vit l'agression (viol, meurtre de la famille et séquestration) en même temps que le lecteur. La narration décrit donc la réaction psychologique et physique immanente à l'agression. Dans le deuxième récit la narratrice raconte son corps « en souffrance », des années après les événements traumatiques. Mais dans les deux récits les narratrices opèrent une dissociation entre leurs corps et leurs psychés. Nous allons tenter de rendre compte de ce phénomène et de l'analyser ; pour ce faire nous allons mettre en évidence les particularités narratives qui nous ont permis de tirer cette conclusion. Nous y reviendrons ultérieurement.

L'adolescente face à l'horreur de l'agression déclare abandonner son corps « *Je quitte mon corps* » p.81 N.S. Après cet épisode traumatique (au lendemain du viol) le rapport au corps est complètement modifié. Elle parle de lui à la troisième personne « *Il* ». Le corps devient intentionnel elle ne fait que l'observer. « *Il veut se réveiller. Il prend l'air, en reprend encore, n'expire presque pas. Il a peur de moi, il fait le plein d'air, il veut vivre. Il m'échappe déjà.* » p.90 N.S.

L'enseignante, quant à elle, raconte son corps des années après son exil. Elle n'est donc pas dans une situation d'agression. De plus son corps n'a pas subi le traumatisme directement ; elle n'a pas été violée ni séquestrée. Mais le traumatisme n'est pas toujours une agression physique, « la menace de mort » est notamment considérée comme une des formes du traumatisme. Malgré la période qui la sépare de « ses terreurs » la narratrice opère aussi une dissociation avec son corps. Elle le désigne aussi par la troisième personne du singulier : « Il ». Et il est tout aussi « intentionnel » : « *Et le corps se manifeste, il prend la parole [...] Quand il les a tous dits, il en sort de nouveaux, il fait des néologismes.* » p.36 N.S.

Les corps sont donc doués de sentiments indépendants : « Il a peur de moi », « Il aime ». Ils prennent la parole, ils s'expriment, séparément de la psyché. Le corps n'est pas censé exister en dehors de la psyché et vice versa. Ils sont un seul individu, donc quand la psyché parle du corps qu'elle habite elle devrait dire « je » : « je me suis réveillé, j'ai pris de l'air, je veux vivre » et non « il ». Dans ce texte le corps est désigné par la psyché comme une entité dissociée d'elle. La manifestation du corps n'est pas la sienne, elle réagit à lui, elle l'observe, elle parle de lui, elle communique avec lui mais elle n'est pas lui.

Le mot clé dans ce résumé est « la dissociation ». En psychologie et en psychanalyse le syndrome de « la dissociation » est largement étudié. Il est une réaction inconsciente à un traumatisme imminent ou passé:

« Certain-e-s psychologues définissent la dissociation comme un mécanisme de défense de l'inconscient (ou que nous mettons en marche de manière inconsciente) pour ne pas faire l'expérience d'une douleur émotionnelle face à un conflit ou une situation stressante. Le problème surgit quand cette dissociation se maintient dans le temps et lorsque l'événement traumatique est déjà passé.[...]

Il s'agit d'un état d'altération psychologique qui apparaît avec de nombreux troubles psychologiques tels que : le trouble de stress post-traumatique, l'anxiété, la dépression, le trouble de la personnalité limite et les troubles dissociatifs, entre autres. L'une des caractéristiques principales de la dissociation est qu'elle peut altérer la conscience, la

mémoire, la façon dont l'environnement est perçu et même, dans des cas plus graves, l'identité d'une personne. »⁷³⁸

Mais il existe différents types de dissociations. Anne-Laure Buffet dans un article sur le sujet en recense trois types distincts. Le cas qui nous intéresse est « la dissociation seconde » où la personne se met en position d'observation.

« *Dissociation secondaire* : Quand la personne se trouve déjà dans un état dissocié, une désintégration au niveau de l'expérience personnelle peut survenir : Une dissociation entre le «Moi observant» et le «Moi expérimentant». La personne prend de la distance par rapport à l'événement et vit le fait à travers la position d'un observateur. Cette définition se rapproche du trouble de dépersonnalisation »⁷³⁹

Quelque soit la définition que donne les spécialistes sur la question de la dissociation, ils s'accordent à dire que c'est « *une séparation entre des éléments psychiques et/ou mentaux, qui, habituellement, sont réunis et communiquent.* »⁷⁴⁰. Ce trouble a différentes origines, entre autre, un traumatisme violent ou un stress post-traumatique.

Le stress post-traumatique est une réaction à un traumatisme violent. Le sujet, ayant vécu un traumatisme ou en ayant été témoin, présente des symptômes d'angoisses et de détresse psychologique :

« Pour qu'un PTSD (Post Traumatic Stress Disorder) soit constitué selon le Manuel Diagnostique et Statistique des troubles mentaux, DSM-IV (1996):

- Le sujet doit avoir souffert ou avoir été témoin d'un événement traumatique qui comporte des pertes de vie, des risques de décès, ou des blessures physiques graves, pour lui ou pour d'autres,
- La réaction de cette personne doit avoir englobé une peur intense, un sentiment de

⁷³⁸<https://nospensees.fr/dissociation-phenomene-curieux-de-esprit/> Consulté en Février 2018.

⁷³⁹ Anne-Laure Buffet, ÉTAT DE DISSOCIATION – DÉFINITION, 2014.

<https://cypcontrelaviolencepsychologique.com/2014/09/25/etat-de-dissociation-definition/> Consulté en Février 2018.

⁷⁴⁰ Anne-Laure Buffet, ÉTAT DE DISSOCIATION – DÉFINITION, 2014.

<https://cypcontrelaviolencepsychologique.com/2014/09/25/etat-de-dissociation-definition/> Consulté en Février 2018.

désespoir ou d'horreur...»⁷⁴¹

La dissociation que vivent les personnages est l'expression de la violence psychologiquement insoutenable. Une déchirure qui coupe la personne de son enveloppe. Le lieu de la violence étant le corps, la psyché l'abandonne afin de survivre. Le texte use de cette stratégie afin de rendre compte de la souffrance qu'ont vécue les victimes dans cette période. Une écriture intime qui donne la parole à la femme, à sa psyché et à son corps. Le récit enchâssant, quant à lui, est une écriture de « l'après horreur », où le corps exprime la douleur tue. Le texte tente de rompre le silence qui a été l'un des traumatismes de cette période. Le corps n'est plus l'« espace silencieux » d'une violence tue, mais un actant à part entière d'une Histoire douloureuse.

1.3. Actantialisation du corps:

Dans le point précédent nous avons évoqué à plusieurs reprises le corps « intentionnel ». Nous avons tenté de prouver que le corps se détache de la psyché. Nous avons aussi expliqué que le corps s'inscrit dans le texte comme une entité autonome. Dans ce qui va suivre nous allons observer : ses émotions comme « la peur », « la colère » ou « l'indifférence », des émotions qui se distinguent de la psyché du personnage. Le corps « s'exprime », « mange » et « subit » indépendamment de la psyché, en désobéissance, et malgré les personnages. Nous avons aussi expliqué que les personnages en parlant de leurs corps disent « il », il devient donc une entité singulière. Il est donc un actant.

A l'image du corps humain celui du personnage est indissociable de sa psyché, ils constituent à eux deux le personnage. Toutefois à la lecture de ce texte nous remarquons deux actants, le personnage et le corps ; ce dernier devient par là même un autre personnage que perçoit le lecteur. D'après Vincent Jouve la perception du personnage est déterminée par un contrat implicite entre le créateur et son lecteur :

⁷⁴¹Caroline Hénin, Docteur Michel Hénin, *Quels sont les caractéristiques physiologiques et les corrélats psychologiques de l'état de stress post-traumatique (PTSD) chez les victimes d'agression sexuelle ?* : http://www.ch-george-sand.fr/document/stress_post_traumatique_et_agressions_sexuelles.pdf Consulté le 01.03.2018.

« *La perception du personnage ne peut trouver son achèvement que chez le lecteur. Les modalités, mêmes de l'activité créatrice exigent ce rôle actif et permanent du destinataire.* »⁷⁴².

Le théoricien, en étudiant la nature du personnage explique que celui-ci n'est identifiable que dans la « récréation » imaginaire. Le personnage n'est donc qu'une représentation que se fait le lecteur des « signes » que lui offre la narration. Ces signes ne sont pas toujours clairement offerts par le texte. Le lecteur, dans sa compréhension du texte, identifie « le personnage ».

« En raison de leur nature linguistique, les contours du personnages ne peuvent se prêter à une perception directe : ils exigent de la part du lecteur « récréation » imaginaire. Le personnage romanesque, autrement dit, n'est jamais le produit d'une *perception* mais d'une *représentation*. Voici comment Iser, à la suite de Sartre, distingue les deux concepts : 'la perception implique la préexistence d'un objet donné tandis que, étant donné sa constitution de départ, la représentation se rapporte toujours à un élément qui n'est pas donné, ou qui est absent, et qui apparaît grâce à elle'. C'est donc au lecteur qu'il appartient de construire la représentation à partir des instructions du texte. L'image ainsi produite, dépourvue de présence matérielle, peut être qualifiée d'« image mentale » »⁷⁴³

En raison de la dissociation du corps et du psyché (qui devient, quelquefois, seul représentant du personnage), des émotions et du pronom personnel « il » qui est attribué au corps, le lecteur semble faire face à une représentation mentale d'un personnage indépendant.

Prouver cette théorie est doublement complexe. La première complexité est celle de prouver qu'une composante qui ne correspond pas aux caractéristiques classiques d'un personnage en est une. La deuxième se rapporte à la nature même de cette composante à savoir « un corps d'un personnage ». Comment prouver qu'un corps d'un personnage est lui même personnage ?

Le corps du personnage, tel qu'il est présent dans la diégèse, porte les indices à propos du personnage. Il est, avec les descriptions psychiques, la médiation à travers

⁷⁴² Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, op.cit. p.34

⁷⁴³Ibid. p.40

laquelle l'être fictif se transforme en « image mentale » comme le souligne Vincent Jouve⁷⁴⁴. La difficulté est donc de prouver que ce corps qui est une partie du personnage s'est détaché de lui pour devenir un actant indépendant, tout en gardant sa fonction première, celle de l'expression du personnage initial. Le corps féminin, censé être la part physique d'un personnage, a été personnifié et dissociée pour devenir un personnage.

Mais la première fonction d'un personnage est son « action » narrative. Dans *Nos silence* le corps est-il un actant ?

L'actant, d'après Greimas, se définit par sa fonction, par sa sphère d'action et par les relations qu'il entretient avec les autres actants. Il n'est donc pas soumis à une contrainte morphosyntaxique. Une chose, un animal, une ville⁷⁴⁵ ou un corps peuvent être des actants :

« Parallèlement, la notion d'actant, permet d'appréhender non seulement les êtres humains, comme le personnage de la sémiotique littéraire, mais aussi les animaux, les choses et les concepts. Cette notion d'actant permet à Greimas de considérer l'action à partir des actants considérés comme des classes actantielles et répartis en trois axes... »⁷⁴⁶

« Les actants sont les entités en jeu à l'intérieur du schéma actantiel. Ils ne recourent pas la notion de « personnage », au sens où plusieurs personnages peuvent constituer un actant, de la même manière qu'un même personnage peut éventuellement venir remplir la fonction de plusieurs actants. »⁷⁴⁷

Nous comprenons donc la fonction d'un actant dans le contexte narratif et à travers ses attributions sémantiques. Georges Molinié dans *La stylistique* explique que l'une des caractéristiques essentielles des figures macrostructurales est qu' « elles s'interprètent d'après le macrocontexte, c'est à dire en fonction du contexte au sens le

⁷⁴⁴ Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, op.cit.

⁷⁴⁵ Voir la thèse du Pr. Benachour Nedjma. *Constantine : une ville en écritures, dans le récit de voyage, le témoignage, le roman*.

⁷⁴⁶ http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2010.goepfert_em&part=375802 consulté en 01.03.2018

⁷⁴⁷ Textes choisis et présentés par Christine MONTALBETTI, *Le personnage*, GF Flammarion, 2003, Paris, p.231

*plus large qui soit... »*⁷⁴⁸.

Nous avons mentionné plus haut les notions de « signe », de « contexte » et de « macrocontexte », qui trouvent leurs origines dans la sémiologie et dans la sémantique littéraire. Nous allons donc nous référer au «statut sémiologique du personnage », Philippe Hamon mets l'accent sur une étude sémiologique de la notion de personnage. D'après le théoricien les contours de la notion de personnage ne peuvent pas être limités à la définition traditionnelle centrée sur la notion de « la personne ». Il explique que le personnage est à considérer comme « un signe », à travers une communication et des signes linguistiques :

« Une première tâche d'une théorie littéraire rigoureuse [...] serait donc [...] de faire précéder toute exégèse ou tout commentaire, d'un stade descriptif qui se déplacerait à l'intérieur d'une stricte problématique *sémiologique* (ou sémiotique, comme on voudra). Mais considérer à priori le personnage comme un *signe*, c'est-à-dire choisir un « point de vue » qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé des signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme *donné* par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de « personne » humaine) [...] ce n'est qu'au sein de ce cadre qu'une théorie du personnage pourrait être proposée. »⁷⁴⁹

Plus bas, le théoricien énumère les quatre caractéristiques qui définissent ou limitent la notion de « personnage ». Nous allons en citer trois, celles qui correspondent à notre analyse : à savoir la « grammaire textuelles », la libération de la notion anthropomorphique d'un personnage et l'apport du lecteur (que nous avons prouvé plus haut) :

- « a) n'est pas une notion exclusivement « littéraire » : le problème de la littérarité de la question (fonctionnement en énoncé d'une « unité » particulière appelé « personnage », problème, si l'on veut, de « grammaire textuelle ») doit être prioritaire à celui de sa littérarité (critères culturels et esthétiques) ;
- b) n'est pas une notion exclusivement anthropomorphique. Par exemple, l'Esprit dans l'œuvre de Hegel peut être considéré comme un personnage ; le président-directeur-

⁷⁴⁸Georges Molinié, *La stylistique*, op.cit.

⁷⁴⁹Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in R. Barthes, W. Kayser, W.c. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, seuil, coll. Points, 1977, p.117.

général, la société anonyme, le législateur, le mandat et le dividende sont les « personnages » plus ou moins anthropomorphiques et figuratifs mis en scène par le texte de la loi sur les sociétés ; de même que l'œuf, la farine, le beurre, le gaz sont les « personnages » mis en scène par le texte de la recette de cuisine [...]

d) est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte (l'effet-personnage n'est peut-être qu'un cas particulier de l'activité de la lecture). »⁷⁵⁰

Si nous appliquons la théorie de Philippe Hamon sur notre cas nous constatons que : A) Le corps n'est pas présenté dans la narration comme un personnage ; le texte ne l'annonce pas comme tel. B) Il ne correspond pas à la notion classique du personnage. D) Il est à comprendre dans son effet, dans la lecture du texte comme nous l'avons signalé plus haut. Le corps, tel qu'il est présenté dans ce texte « *entre dans un processus intentionnel et réversible de communication* »⁷⁵¹. Mais quelle communication, dans quel but le texte prêterait au corps le rôle d'un personnage ?

Le texte porte le nom du « silence », les silences qui ont entouré et entourent toujours les douleurs vécues par le corps et par la psyché dans la décennie noire. Faire du corps un personnage-actant permet de lui prêter la parole longtemps tue : « ... *Ce doit être encore mon corps, il angoisse à sa façon.* » p.38 N.S. Le personnage dans son mutisme (guidé par sa psyché) tente d'oublier les douleurs subies. Le texte personnifie⁷⁵² le corps et lui donne la parole afin de rompre le silence qui l'entoure.

« Il aime jouer à me donner des frayeurs. Il menace de me lâcher. Il commence généralement par de petits signaux. Des malaises, des douleurs légères, des crampes. Je le sens venir. Je le calme, le rassure. Quand il devient bavard, je lui donne deux comprimés d'antalgique. Ça le fait taire quelques instants. » p.36 N.S.

Le corps physique est personnalisé : le texte lui prête des intentions, l'intention de faire peur, de la menace, comme s'il avait un pouvoir décisionnel, d'abandonner « la psyché » d'exister en dehors d'elle. Il a aussi des sentiments « il aime jouer à me

⁷⁵⁰ Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, op.cit. p.18, 19.

⁷⁵¹ Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, op.cit. p.19.

⁷⁵² « dans les *Figures du discours* de Fontanier (éd. Cit.) [...] définit la personnification de la manière suivante « La personnification consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne ; et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute verbale, s'il faut le dire » Textes choisis et présentés par Christine MONTALBETTI, *Le personnage*, GF Flammarion, 2003, Paris.

donner des frayeurs », « il a peur ». Le corps est un personnage-actant personnifié qui existe afin de se rebeller contre son alter qui l'a longtemps tu. Et dans les deux points qui suivent nous allons tenter d'analyser ses « mots » et « ses maux ».

2. Du silence angoissant à la révolte du corps.

Trois thématiques orientent la narration de *Nos silences* : la douleur, le silence et l'angoisse. Ce dernier point concernera le récit enchâssant. La narratrice, racontant ses angoisses après les faits, le temps ayant permis la distance avec la blessure immédiate. La douleur y est post-traumatique. C'est une réflexion sur l'impact de cette période, avec ses traumatismes et les silences qui l'entourent, sur la psyché et sur le corps.

2.1. La trahison du corps.

D'abord, l'écriture semble être un acte indispensable à la survie du personnage. Nous avons expliqué plus haut que les mots deviennent la seule expression des maux. Mais son écriture n'est pas un témoignage, c'est une écriture « de création », celle des « signes » où les angoisses et les douleurs s'entremêlent. Le corps souffre et exprime sa douleur ; le personnage est angoissé dans le silence.

Le corps est constamment en souffrance. Une souffrance qu'il exprime avec ses « maux ». Nous assistons à une forme de désobéissance du corps. La narratrice ne dit pas « je » souffre, elle dit « il » souffre. Et cette expression semble être non-contrôlée par le personnage :

« Mon corps se manifeste. Il prend la parole. Il a ses propres mots, ses maux de tous les jours, les plus fréquents : les maux de tête, de cœur, de ventre, de dos. Quand il les a tous dits, il en sort de nouveaux, il fait des néologismes.[...] Il aime jouer à me donner des frayeurs. Il menace de me lâcher. Il commence généralement par de petits signaux. Des malaises, des douleurs légères, des crampes. Je le sens venir. Je le calme, le rassure. Quand il devient bavard, je lui donne deux comprimés d'antalgique. Ça le fait taire quelques instants. Puis, il recommence. Puis, il recommence. Cette fois, il ne plaisante pas. Il me fait mal toute la nuit. Il vomit les comprimés, se tord, se plie en deux. Il est sérieux. Il souffre. Je me décide à l'emmener chez le médecin. D'y avoir pensé suffit à l'apaiser. Je prends rendez-vous. Il a encore la force de me porter jusqu'au cabinet du docteur. » p.36 N.S.

En réaction à l'injustice du silence et aux angoisses que le corps a subies à travers ces années, il prend la parole. Des paroles que les personnages tentent de taire

mais le corps désobéit. Si la narratrice a choisi de se taire, elle ne réussit pas à faire taire son corps qui se dissocie d'elle et « raconte » sa douleur.

Si on réfléchit au corps en tant que personnage indépendant et aux injustices qu'il a subies nous constatons qu'il est victime de la « psyché ». En premier lieu, les traumatismes subis durant cette période sont la menace de « mort », de « viol » et d'« enlèvement ». Ces agressions sont étroitement liées au corps. Mais la psyché n'a pas extériorisé ses douleurs, elles sont restées enfouies dans le corps, « le corps psychologique est resté sous l'emprise de ces violences ». En second lieu, la narratrice avoue que lors de sa présence en Algérie elle tentait d'imaginer la douleur ressentie lors d'une atteinte par balle. Elle soumettait donc son corps à une simulation du choc traumatique.

« -Je fermais les yeux et essayais de vivre l'instant « I », celui de l'impact. Je sursautais, tellement cela semblait réel. Je recherchais en moi le souvenir d'une douleur qui y ressemblerait, mais ne trouvais rien. Rien d'autre que la peur et l'effroi. Une terrible sensation d'égarement et d'inconnu. Je n'arrivais pas à imaginer la morsure de la mort, ni comment son venin s'infiltrerait en moi. Rien qu'à y penser j'avais la peau qui brûlait. Et le souvenir de toutes les douleurs ressenties me traversait le corps tel un courant d'air glacé [...]

Un coup de feu provoquerait une douleur aiguë par excès de nociception, c'est-à-dire qu'au niveau de l'impact de la balle, comme lors de tout stimulus nocif, des récepteurs nerveux sont là pour donner l'alerte ; on les appelle les nocicepteurs et ce sont eux qui nous signalent que notre corps est en danger, en nous faisant mal. La douleur est un cri du corps à l'esprit pour qu'il le protège. Mais quand le corps crie, il est souvent trop tard. »p.66, 57 N.S.

En d'autres termes à travers cette simulation le corps vivait la douleur, imposée par la psyché. Le corps a donc subi le choc de la menace de la mort et de la douleur de la mort. Au final le corps a survécu à la menace de la mort mais n'échappe pas à son expérience. C'est la première forme de trahison qu'a connu le corps de la part de sa psyché. La deuxième forme de trahison est le silence : après un choc aussi important « le sujet » doit extérioriser la douleur, celle du corps et de la psyché. Mais le corps a été réduit au silence par cette dernière.

Le corps, prisonnier de cette douleur du « pendant » et de « l'après », se révolte contre sa psyché, et crée ses « mots-maux » afin de raconter sa souffrance. Survient alors la troisième forme de trahison : lors de sa visite chez le médecin la narratrice refuse toujours de parler de l'origine de la souffrance du corps. Alors qu'il s'est exprimé afin de se soulager des angoisses des silences qui le font souffrir, elle refuse toujours de parler.

« J'ai du mal à parler de mon corps à cet inconnu qui n'a pas l'air de s'en soucier. C'est à peine si j'arrive à expliquer que j'ai des brûlures abdominales, qu'elles irradient le long du dos, qu'elles apparaissent généralement quand je me lève le matin ou quand je mange. Je ne lui dis pas que je soupçonne un ulcère, que mes angoisses sont, d'après moi, capables de me trouer l'estomac [...] Je ne dis pas que mes souffrances sont nouvelles, avant, mon corps ne s'exprimait pas autant. Je ne lui parle pas d'elle, de ses douleurs, de ses crampes. Il ne comprendrait pas. Je ne dis rien finalement de ce que je crois être les vraies raisons de mes maux. »p.37 N.S.

La narratrice avoue comprendre « les maux » du corps. Elle explique que leurs origines sont les angoisses du silence et du traumatisme passé. Elle explique que l'origine de sa douleur est cet alter égo (la deuxième narratrice) qui souffre aussi, à l'image de la simulation de la mort. Cet alter égo est une simulation de viol. En imaginant (et en écrivant) cette autre qui aurait pu être elle, comme elle le déclare, elle fait subir à son corps le traumatisme du viol sans qu'il l'est vécu, et c'est la quatrième forme de trahison. Dans l'acte de l'écriture l'auteur s'enchevêtre avec son personnage et vit avec elle et à travers elle ses expériences⁷⁵³. Les viols que décrit la narratrice seront d'abord une expérience vécue par elle, à travers l'imaginaire et la représentation nécessaire à l'acte d'écriture.

2.2. Le corps au nom de la psyché :

Dans la citation ci-dessus, la narratrice parle d'un probable ulcère. L'ulcère est

⁷⁵³« L'existence de l'auteur qui relie l'enchevêtrement de personnages, de lieux et d'époques est omniprésente dans son rôle de narrateur. Un "Je" lie, avec l'émergence d'une mémoire, le passé au présent. D'une certaine façon, P.-J. Remy se projette lui-même dans ses personnages auxquels il confie volontairement ses propres expériences. » http://theses.univlyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2000.xu_l&part=35120 Consulté le 02. février 2018.

souvent une maladie psychosomatique⁷⁵⁴. Elle avoue que ses angoisses et cette « autre-elle » vont lui trouer « l'estomac ». Dans cette citation, elle relie les maux du corps aux maux de la psyché.

La souffrance du traumatisme, qui n'a pas été expiée, finit par altérer le corps : « *Il m'explique que c'est mon corps qui cristallise la matière organique. Je n'entends que le mot 'cristallise'* »p.40 N.S. Le corps, à travers un processus psychosomatique assume les douleurs vécues. Il est, dans cette conception, le reflet des sensations et des émois de la psyché. Témoin et preuve des perceptions abstraites, il devient un écran des douleurs ressenties et tues.

La détresse psychique est de l'ordre de la psyché. Mais quand cette dernière n'est pas traitée, elle se manifeste sous l'aspect d'une maladie physique comme dans le cas de l'ulcère dont souffre la narratrice. Elle donne la parole narrative au corps. C'est une parole à la fois imaginative et très concrète, sensible : il s'exprime à travers les mots (parce qu'il est un personnage) et à travers les maux (ulcère).

⁷⁵⁴Revenir à la deuxième partie où nous définissons de façon détaillée cette maladie.

3. Le Viol du terroriste :

La narratrice du récit enchâssé est une adolescente qui a été enlevée par « les terroristes » et violée à différentes reprises. Elle est un personnage que la narratrice principale imagine et qui reflète ses angoisses. Son récit correspond aux confessions des survivantes de cette période.

Cette partie de l'Histoire algérienne représente un tabou social important ; « le viol » étant un déshonneur familial, et par extension, social. A travers ce récit le texte tente de rompre le tabou. Il tente de rendre compte de la douleur vécue, de l'abandon familial, de l'abandon social qui va causer un second viol, et des injustices de l'amnésie imposée.

Le récit enchâssé donne la parole au corps violé, souillé et abandonné. Il rend compte de la souffrance psychologique qui manque de « tuer » le personnage et celui-ci s'étonne de ne pas mourir. Une grande partie de la narration est centrée sur le viol et l'après viol. D'abord il décrit l'acte de viol dans l'immédiat. Puis il s'attarde à l'état de l'agressée après le viol. Le lecteur est invité à assister à la souffrance psychologique et physique que vit la narratrice à travers les différentes étapes de ses agressions, et les conséquences de celles-ci sur son corps et sa psyché.

L'agression : « Mes « non » se perdent entre ses râles. Son odeur me suffoque, ses mains me transgressent, je ne comprends pas ce qui m'arrive. Je suis trop fatiguée pour lui résister, mes muscles sont meurtris. Je n'ouvre pas les yeux. □ Je suis toute étalée, écartelée. Je suis une brebis qu'on s'apprête à dépouiller. Je crie. J'ai mal. J'ai terriblement mal. Je sens mes entrailles se déchirer, et il est toujours là, à râler. Une bête qui se déchaîne sur sa proie. Il est en train de me tuer, et je me demande pourquoi la mort ne vient pas. Je pars.

Je quitte mon corps. » p.80 N.S.

Une des réactions à l'agression : « J'essaie de me lever, la douleur est trop dure à supporter. Il coule de moi des liquides gluants aux odeurs nauséabondes. Je vomis. Des écumes amères, un avant-goût de malheur. » p.90 N.S.

Face à la détresse insoutenable du trauma, le personnage se dissocie du corps⁷⁵⁵, terrain « imminent » de l'agression. Elle abandonne cette identité féminine qui lui a valu le viol. Se lira dans ce qui va suivre la colère contre sa trahison, sa faiblesse et son désir de survie. Le texte nous invite à pénétrer les méandres de la psyché de l'agressée afin de tenter d'appréhender l'ampleur de la douleur vécue.

3.1. L'abandon de la féminité.

Nous avons expliqué plus haut que l'idéologie islamiste avait un attrait particulier pour les femmes, considérées comme une récompense du « combattant » et un objet dont l'homme-soldat peut bénéficier. Dans cette logique la femme est un simple « corps objet ». Cette dissociation entre le corps et la psyché (ôtée) est reproduite par le personnage. Face à la douleur de l'agression, le personnage abandonne son corps, se dissociant de lui et accusant son identité féminine d'être la source de sa souffrance.

« Je l'abandonne à mon bourreau, le sien le mien. J'essaye de me dissocier de ce corps. C'est son affaire. Il n'avait qu'à être plus fort, plus viril, il n'avait qu'à être mâle. Je n'ai jamais autant détesté ma féminité. Je bloque ma respiration pour ne pas sentir son odeur. Je souffle mais n'inspire pas. Je veux m'évanouir, perdre connaissance, ne lui laisser que le corps. Je réveille alors l'autre douleur, je repense à ma famille, je repasse les images et les cris. Je calme une douleur par une autre plus forte.» p.81 N.S.

La colère qu'elle porte contre son corps est due à sa faiblesse « Il n'avait qu'à être plus fort, plus viril ». D'abord, coupable de ne pas avoir la force qui lui permet de se défendre contre l'agresseur, une force qu'elle s'imagine « virile ». Ensuite c'est sa non-masculinité qui est accusée. Si son corps avait été masculin, il n'aurait pas été violé, d'après sa logique : « il n'avait qu'à être mâle ». Et enfin elle verbalise sa colère contre sa féminité « Je n'ai jamais autant détesté ma féminité ».

⁷⁵⁵ « c'est précisément l'affect, en ce sens que ce qui caractérise justement les états de dissociation, c'est comment le corps se dérobe à l'expérience vécue sur le mode affectif, pour laisser place au vide, à l'anhédonie » Christophe Dejour, *Corps et psychanalyse*, in : *L'information psychiatrique*, John Libbey Eurotext, 2009 <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2009-3-page-227.htm>. Consulté le 02.02.2018

Dans le cheminement de la pensée du personnage, la trahison première vient du corps dans sa féminité. C'est cette féminité qui a permis le viol, et permettra plus tard la persistance du viol à travers la fécondité. Elle se voit donc contrainte d'abandonner ce corps et la dangerosité que comporte sa féminité.

A l'instar des causes classiques de la dissociation à laquelle a recours la psyché face à une agression, le personnage déclare abandonner son corps dans un processus de fuite et de colère. A travers cet abandon, c'est la féminité qui est abandonnée. Le corps devient dès lors coupable d'être féminin.

3.2. La survie et la honte de la survie :

Au lendemain du viol le personnage s'étonne que son corps ait survécu. Dès lors la survie échappe à son contrôle : « *Mon corps retrouve ses fonctions vitales. Il veut se réveiller. Il prend l'air, en reprend encore, n'expire presque pas. Il a peur de moi, il fait le plein d'air, il veut vivre. Il m'échappe déjà.* »p.81 N.S.

Lors des traumatismes sexuels les sujets vivent l'agression comme une destruction de leur psyché (le libre arbitre et le droit sur le corps étant détruits). Ce choc est souvent apparenté à une forme de mort. L'instinct de survie est donc vécu comme une forme de trahison du corps (toujours en vie). Elle explique que son corps a peur d'elle. La peur est due à la colère contre son désir de survie puisque celle-ci va la contraindre à affronter les traumatismes violents qu'elle a subis ; d'autant plus que l'agression se poursuit et risque de se répéter. La mort, dans ses conditions, est plus clémente et plus paisible que « la survie ». Mais le corps (guidé par l'instinct) la trahit, et continue à assouvir ses besoins vitaux à savoir « respirer » et « manger » :

« Il me propose de manger. Je réalise alors que j'ai faim, j'en ai presque honte. Le corps n'a pas de conscience, il a faim car il a peur de mourir. Pas moi. Je ne mange pas. Mon corps s'en fout et réclame de plus belle. Quand il sort, je mange. Je pleure en même temps. » p.91 N.S.

La dissociation est désormais celle de l'intention de vie. Elle l'accuse de désir de survie et elle se réfugie dans le désir de mort. « La faim », dans sa symbolique de besoin basique, est violente face au contraste de la violence vécue. Un besoin qui

devient honteux : Comment pourrait-on penser à manger après un choc pareil ? Comment le corps peut-il trahir la souffrance de l'agression vécue et désirer manger ? Une nourriture apportée par les agresseurs, de surcroît ! Dans cette logique le corps trahit la psyché, d'abord en ayant survécu, et ensuite dans sa conservation de la vie. Une survie-coupable représentée par un acte « banal » face à la douleur « violente » que ressent la psyché.

La survie continue malgré les traumatismes à répétition que vit le personnage⁷⁵⁶. Soumise à des viols multiples de la part de « personnes » multiples, elle continue, malgré l'horreur, à vivre.

«...il ouvre la porte. Non, ce n'est pas lui.(...) Il s'approche, encore et encore. Le même souffle, le même regard, les mêmes mains sales, la même odeur de musc, le même dégoût, la même nausée, la même fatiha pour un autre mariage et une autre souffrance plus crue. »p.91 N.S.

Toutefois cette survie, que la narratrice attribue au corps, n'a en réalité été possible qu'à travers l'abandon de celui-ci ; la psyché le sacrifie. Il devient dès lors un champ de violence et de douleurs. La psyché fuit son agression et lui survit. La dissociation est donc une ruse de la psyché abandonnique.

« Combien de maris ai-je eus finalement ? Je ne saurais le dire ; après plusieurs nuits d'horreur, j'ai appris à m'en aller. La plupart du temps, j'étais ailleurs. Je sais seulement que se sont succédées, les unes derrière les autres, des nuits, toutes les mêmes, où seul mon corps fut présent. Je suis partie à chaque fois de l'autre côté, sans trop savoir d'où me venait cette force anesthésiante. Je me ré-veillais toujours avec la nausée au fond de la gorge et les membres meurtris. Je ne pou- vais pas, non plus, ignorer ce qu'ils avaient fait de moi pendant mon absence. Mon corps était un champ de bataille jonché de bleus et de coups ensanglantés. Il me fallait me ramasser de sous les décombres après leur passage. »p.93 N.S.

⁷⁵⁶ Elle revit aussi son traumatisme à travers les viols d'autres femmes auxquels elle assiste auditivement. « La même nuit, j'entends les cris d'une fille qui supplie, sans mots, qu'on ne la touche pas. Mon premier époux, l'émir, en a trouvé une neuve. C'est pour ça qu'il m'a cédée à un autre. Elle est très jeune, elle a la voix d'une enfant. Ses cris me font l'effet de coups de couteau dans une plaie ouverte ; je revis avec elle les moindres détails de son viol, du mien. Elle a cessé de crier à l'aube, mais dans ma tête, elle ne s'est jamais tue. »p.92 N.S.La narratrice fait un transfert, et revit les douleurs du viol sur son corps.

Dans une étude sur le corps et sa relation avec la psyché, Christophe Dejours résume les travaux psychanalytiques et philosophiques qui ont traité la question. Il expose en premier lieu la théorie freudienne, en expliquant que chez Freud le corps est résumé à son rôle bio-physiologique. Les travaux de Freud omettent toute réflexion sur le corps « *C'est pourquoi – il faut bien l'admettre – la métapsychologie n'a pas à se préoccuper du corps qui ressortit, en propre, aux sciences biologiques. En d'autres termes, Freud congédie purement et simplement le corps de la théorie psychanalytique* »⁷⁵⁷. Mais, d'après le théoricien, ses successeurs ont transgressé la règle. La phénoménologie-psychanalytique explique que le corps est le vecteur des sensations transmises à l'affect qui réagit à travers « le plaisir » ou « la douleur ». Cette connexion est possible à travers « le sens intime » qui relie le corps biologique à la psyché créant une représentation du corps dans celle-ci appelé « le moi corporel ».

« Selon Biran, une stimulation qui s'exerce sur le corps provoquerait d'abord une excitation au niveau des organes sensoriels et sensitifs. Cette excitation peut se limiter à la périphérie et rester inaperçue du moi. Elle peut dans certains cas s'étendre au corps entier par l'intermédiaire du cerveau, jusqu'à donner, alors, une représentation. Mais cette représentation n'est pas mémorisée, pas « vécue », elle est encore de l'ordre de la physiologie.

Selon Maine de Biran, cette excitation physiologique peut générer dans un deuxième temps une réaction **affective**, de plaisir ou de souffrance, agréable ou déplaisante, calmante ou irritante, etc. Cette dimension rigoureusement **qualitative** n'est pas physiologique, elle est **affective** et s'éprouve subjectivement dans ce que Biran appelle « **le sens intime** » ou encore « **le moi** » (« Le sens intime » renverrait précisément à ce qu'en métapsychologie nous désignons par le terme de « corps érotique » ; et le « moi » très exactement au « moi corporel » de Freud.) Ce que le sujet éprouve affectivement, il le désigne sous le terme d'**aperception immédiate** des états du corps physiologique par le sens intime ou par le moi »⁷⁵⁸.

L'agression est d'abord corporelle et ensuite psychique. Dans la psyché le corps est représenté par « le moi corporel ». De ce fait la psyché est doublement agressée :

⁷⁵⁷Christophe Dejour, *Corps et psychanalyse*, in : *L'informations psychiatrique*, John Libbey Eurotext, 2009 <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2009-3-page-227.htm>. Consulté le 02.02.2018

⁷⁵⁸Christophe Dejour, *Corps et psychanalyse*, in : *L'informations psychiatrique*, John Libbey Eurotext, 2009 <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2009-3-page-227.htm>. Consulté le 02.02.2018

d'abord par la privation du libre arbitre et du droit au corps et ensuite à travers la représentation du corps agressé dans la psyché : « le moi corporel » agressé.

Il y a donc une double dissociation : afin de procéder à une rupture avec le corps biologique la psyché doit se dissocier de sa représentation psychique. Cette dissociation n'est donc possible qu'en se dissociant du « moi corporel » ; en rompant « le sens intime » qui relie le corps à l'affect. L'affect se dissocie de son moi corporel et par là du corps physiologique.

Le corps, à travers ses réflexes organiques, survit, mais la psyché c'est à travers sa fuite-abandon qu'elle survit. Une survie non-assumée vécue comme une trahison de l'être et un manquement à l'amour propre. Toutefois, à travers cette dissociation, qui exprime la colère, la trahison de l'abandon et la honte des instincts primaires, la survie aboutit.

Le texte raconte la survie. Il interroge la force des survivantes. Il questionne les personnages sur leur force face à autant de douleur ; et imagine un dialogue entre un corps-actant qui reçoit la violence et une psyché honteuse de son désir de vie. Une psyché abandonnique et colérique mais une psyché survivante. Le corps, héros de ce récit, affronte les violences répétées et se relève le lendemain afin de survivre.

3.3. L'amnésie comme survie :

Leila Marouane, dans *Le Châtiment des hypocrites*, raconte l'histoire de Mlle Kosra, une jeune algérienne enlevée par des terroristes, lors de la décennie noire ; enlevée parce qu'elle est femme, non-voilée et infirmière (métier prisé). La narration s'arrête lors de l'enlèvement, passant en éclipse les événements qui se sont produits lors de sa séquestration. Le lecteur est projeté dans l'après enlèvement, Mlle Kosra vivant dans une maison isolée où les survivantes des enlèvements se sont réfugiées pour accoucher (des grossesses suite aux viols des terroristes).

Sa fille abandonnée, la narratrice refuse de retourner dans la maison familiale : « *Craignant d'affronter les hommes de sa famille, de devoir rendre compte de ces dix-neuf mois écoulés [...] ces questions en corrélation directe avec l'honneur du patio, et*

*l'intégrité de l'hymen... »*⁷⁵⁹. Débute alors une vie d'errance et de toxicomanie, où déguisée sous une perruque et un « djelbab », elle passait d'un homme à un autre dans une autodestruction déroutante : « *racoleuse occasionnelle, s'envoyant en l'air avec des inconnus qui aussitôt le coït achevé, la révulsait...* »⁷⁶⁰. Mais un détail qui semble anodin devient plus tard signifiant : après ses nuits de « prostitutions » Mlle Kosra volait les portefeuilles des hommes avec qui elle passait la nuit.

Dans ce tourbillon de douleur, elle rencontre Rachid Amori, un ancien prétendant, qui l'épouse et la réconcilie avec le corps. Cette rencontre représente un point de jonction dans la narration. Le texte est présenté en deux parties, « Le livre un » qui raconte l'histoire de Mlle Kosra, et « le livre deux », qui raconte l'épouse. Mlle Kosra disparaît au profit de Mme. Amori. Elle enterre son passé, se faisant un devoir d'oubli, ne gardant de l'ancienne « elle » qu'un cahier dans lequel elle racontait sa vie:

« Alors l'oubli lui parut sinon possible, du moins nécessaire. Cinq années durant, jusqu'à ce matin de canicule exceptionnelle sous le ciel parisien, désespérant de retrouver son cahier d'écolier, pataugeant dans un mare de sang, il lui fut doux de le pratiquer »⁷⁶¹

L'oubli devient une nécessité, à l'instar de *Nos silences*, la narratrice procède à une dissociation qui s'opère entre ses deux vies et ses deux identités. Elle abandonne Mlle Kosra et son passé pour pouvoir survivre en tant que Mme. Amori. Cette amnésie, partagée par la narration qui adopte le point de vue du personnage, permet au personnage de vivre, plus ou moins, paisiblement, jusqu'au jour où son mari découvre son journal. Elle déterre alors son passé et vide un des portefeuilles qu'elle avait volé lors de ses « missions nocturnes ». Une peur inexplicable s'empare d'elle :

« Serait-elle la mystérieuse infirmière, au djelbab sombre dont les journaux algérois avaient parlé, quelques semaines après son départ ? Cette prostituée, probablement une

⁷⁵⁹Leila Marouane, *Le châtement des hypocrites*, Seuil, 2001, p.27

⁷⁶⁰ Leila Marouane, *Le châtement des hypocrites*, p.51

⁷⁶¹Leila Marouane, *Le châtement des hypocrites*, p.91

droguée, cette déjantée au service du terrorisme ? Qui subtilisait les papiers d'honnêtes gens, leurs cartes de visite à des fins criminelles, ou quelque chose comme ça. »⁷⁶²

La narration oriente le lecteur vers cette hypothèse de la victime-complice qui, afin d'échapper à ce qu'elle a vécu et ce qu'elle a commis, se terre dans le silence. Plus que son statut de victime, elle tente d'échapper à son statut de coupable. Elle tente, à travers la dissociation amnésique, de fuir la culpabilité de ses actes et la douleur de ses blessures.

« Comment rapporter l'intensification des entraînements nocturnes ? le bruit des armes qu'on charge ? le crissement des couteaux qu'on affûte ? Les incendies de chaumières ? Comment se remémorer le cri des enfants, le hurlement des femmes ? Comment restituer l'odeur de sang frais ? les soupirs macabres ? l'haleine des cadavres ? Comment rendre compte de l'anéantissement d'un village ? Expliquer, comprendre, analyser l'indifférence alentour ? »⁷⁶³

Mais l'oubli ne réussit pas à enterrer son passé. Désespérée, elle tue son mari avant qu'il ne la quitte. La culpabilité, la peur et les horreurs vécues en silence ont transformé le personnage en une meurtrière.

Le Châtiments des hypocrites interroge d'abord le sens de la culpabilité. Il accuse la famille, qui se voit déshonorée, et la société, qui se veut amnésique, d'avoir cultivé la culture du silence qui a eu pour conséquences la destruction du psychisme de ces filles. Le texte imagine la douleur insoutenable et le traumatisme non-traité qui ont conduit une survivante à devenir une meurtrière à l'image de ses agresseurs ; l'hypocrisie sociale faisant proliférer la violence.

3.4. La maternité dérobée :

Dans *Nos silences*, la narratrice, suite aux différents viols, tombe enceinte. Elle vit cette grossesse, fruit de la violence et de la douleur, comme un prolongement de l'agression qui se niche à l'intérieur d'elle : « *Finally, l'un d'eux a réussi à ensemercer. Labourée comme je l'ai été, c'est normal que je finisse par germer. Même*

⁷⁶²Leila Marouane, *Le châtime des hypocrites*, op.cit.

⁷⁶³ p.69

si les mauvaises graines ne sont pas censées donner la vie, je suis enceinte. »p.97 N.S.
Une nouvelle trahison du corps qui a permis à son agresseur de s'établir en elle. Une dichotomie survient alors entre le corps-géniteur et la psyché-agressée. Afin de mettre en lumière le conflit que provoque cette maternité dans l'être de la narratrice, nous allons tenter de rendre compte des deux réactions séparément :

-Réaction de la psyché : La narratrice (s'exprimant au nom de la psyché) vit la grossesse comme une deuxième forme d'agression. D'un côté le fœtus rappelle la violence qui se concrétise en lui. De l'autre il est biologiquement « une partie » de l'agresseur. Dans un délire traumatique elle l'imagine en train de s'abreuver de son sang, dévorant ses organes. La maternité devient alors agression.

« je me poignarde le bas-ventre à coups de poing, convaincue d'avoir l'un d'eux en moi. Je l'imagine me rongant de l'intérieur, m'arrachant, un par un, tous les organes pour s'en nourrir, s'abreuvant de mon sang jusqu'à la dernière goutte. Je n'espère pas que l'instinct maternel vienne me délivrer de mon sentiment de haine pour ce monstre. Seulement voilà, il n'est l'enfant de rien du tout, lui. Il est une erreur de la nature, le résultat de l'union d'un cadavre avec ses charognards. Il a été conçu dans la douleur la plus atroce, il ne peut pas s'en sortir indemne. »p.103 N.S.

N'ayant pas réussi à se défendre contre les viols, la narratrice tente de se défendre contre le fruit du viol. Les conditions dans lesquelles ce fœtus a été conçu lui attribuent les caractéristiques d'un monstre : « une erreur de la nature ». Dans ce trouble psychique, la maternité devient l'alliée de l'agresseur, métamorphosant l'agression temporaire en une présence constante, nichée dans le corps de l'agressée. En plus de la douleur physique et psychique et de la souillure, le viol du terroriste dérobe le sens de la maternité dans la psyché du personnage : « *je ne l'aime pas et je ne me sens pas mère : il n'est pas facile à un cadavre d'engendrer la vie.* »p.104.

-Réaction du corps : Le corps quant à lui réagit avec ses instincts biophysiques. Par réflexes instinctifs il tente de protéger le fœtus. Il trahit l'affect en tentant de conserver, nourrir et faire survivre « ce qu'il a produit » :

« Plus je m'abandonne à la mort, plus je le sens qui vit. Jusqu'à ce qu'apparaisse ce réflexe étrange qui me tient éveillée les nuits de froid ; je me surprends à réchauffer de

mes mains mon ventre glacé. Ce même ventre sur lequel, quelques semaines auparavant, mes poings se défoulaient. Le corps protège ce qu'il a engendré. La nuit, il se recroqueville sur lui-même, il a peur plus que jamais. Ce corps qui renferme l'un d'eux, et sur lequel ils continuent pourtant à s'acharner.»p.103

Cette maternité violente et non-désirée crée un conflit entre l'équilibre psychologique et l'instinct biologique. Elle provoque un nouveau désordre dans l'être du personnage : « son moi corporel » étant comparé à un cadavre, elle ne conçoit pas qu'il puisse engendrer la vie. Mais elle est prisonnière de ce corps traître qui protège «le fœtus-agresseur » et devient complice de l'agression.

« C'est mon corps qui essaye de se faire à ce nouveau bout de chair qui pousse en lui. Tant qu'il ne l'a pas rejeté, c'est qu'il ne le considère pas comme étranger. Je suis trop épuisée pour me battre. Encore une fois, mon corps devra se débrouiller tout seul.»p.104
N.S.

Ce conflit provoque une nouvelle dissociation. Se crée alors une altérité vie/mort au sein de la narratrice. D'un côté elle se frappe en tentant de tuer le fœtus, et de l'autre elle le réchauffe afin de le protéger du froid. Le texte, à travers ce dialogue, tente de rendre de compte de l'altération du sens de la maternité qu'a provoquée ce viol. Il réfléchit au déséquilibre que provoque cette double violence (viol et grossesse).

4. Le viol social.

Si le terrorisme est coupable de beaucoup d'agressions contre les femmes lors de la décennie noire, la société et les instances civiles le sont tout autant.

Après un ratissage de l'armée, la narratrice du récit enchâssé est transférée dans un hôpital où elle comprend que beaucoup de filles ont connu les mêmes souffrances qu'elle. Des survivantes, à son image, aux corps et aux visages meurtris : « *Autour de moi, des corps parsemés comme des chiffons, visages pâles, regards perdus. Je me vois à travers elles, cela m'effraie* » p.107 N.S. Beaucoup d'entre elles sont enceintes, mais les lois qui leur permettraient l'avortement tardent à être votées. A partir de ce moment, le récit interroge le comportement social et les lois civiles qui ont abandonné ces victimes. Cet abandon revêt trois formes.

-Les instances religieuses : le texte explique que d'après une fatwa des hautes instances religieuses, les terroristes étant des musulmans, leurs embryons sont musulmans. Les instances religieuses hésitent à autoriser l'interruption de la grossesse d'un embryon musulman. La narratrice du récit enchâssant s'insurge :

« Lorsqu'on a supplié les hautes instances religieuses de les autoriser à avorter, celles-ci ont demandé conseil à des instances encore plus hautes. Lesquelles venaient tout juste d'autoriser les femmes bosniaques violées par des miliciens serbes chrétiens à avorter. Ces hautes instances religieuses ont « émis de sérieuses réserves », parce que, cette fois-ci, les violeurs étaient musulmans, donc les embryons aussi. Jusque-là je ne savais pas que les embryons avaient une religion. S'il est interdit de tuer un embryon musulman, pourquoi pourrait-on tuer l'embryon chrétien ? » p.111, 112. N.S.

Les victimes sont oubliées dans ce différent politico-religieux. En utilisant l'ironie, le texte rend compte de la vacuité de cette réflexion face à la violence qui nous avait été dépeinte dans ce qui a précédé.

-La loi et la famille : la loi autorisant l'avortement finit par être votée, toutefois, les mineures devaient avoir une autorisation parentale. Comme les victimes étaient pour la plus part des mineures et que leurs familles les avaient reniées, à cause du déshonneur que comporte leur corps-violé, elles ne pouvaient pas bénéficier de cette loi. La famille

de la narratrice ayant été tuée par ses agresseurs, elle ne pouvait pas bénéficier de cet avortement ; le texte pointe l'injustice et l'absurdité de cette loi.

« Puis un jour ils l'ont votée, la fameuse loi, la fatwa est passée, mais l'infirmière est triste ; la fatwa dit que les mineures doivent avoir une autorisation paternelle pour avorter. Je n'ai que seize ans. Je ne peux donc pas décider seule de me débarrasser du mal qu'ont planté en moi ceux-là même qui ont tué mon père. La fatwa ne m'aidera en rien. Ni presque aucune des autres filles. La plupart ont dépassé la durée légale de l'interruption, et beaucoup sont encore plus jeunes que moi.

Je les ai entendus parler de la fille de treize ans ; elle leur avait donné le nom de son père.

Quand on l'a convoqué, l'homme a répondu que son unique fille avait été tuée et qu'il n'en avait pas d'autre. »p.109 N.S.

La narratrice du récit enchâssant qualifie le loi d'« arbitraire contre l'absurde » p.112 N.S. La famille, prisonnière de son honneur virtuel, et la loi, dans l'absurdité de ses termes, condamnent les victimes à des mois de souffrance et un accouchement qui réveille les traumatismes passés.

Les deux récits se rejoignent pour dénoncer l'injustice civile et sociale. La narration est directe, s'apparentant à un témoignage ou un cri de douleur contre toutes ces décisions et ces injustices qui auront pour conséquence une nouvelle agression que subiront ces jeunes victimes. La narratrice-victime explique qu'elle a vécu son accouchement comme un deuxième viol qui lui vient de l'intérieur :

« Mon accouchement, je l'ai vécu comme un viol de l'intérieur. L'enfant des violeurs m'a déchirée à son tour, il m'a forcée à le mettre au monde. J'ai crié ma rage dès l'instant où je l'ai senti venir. Il a pris son temps, toute une nuit à me tordre de douleur. Je me serais bien ouvert le ventre au couteau si j'avais eu à choisir. »p.117 N.S.

Si le terroriste est coupable du premier viol, c'est la société qui a permis le deuxième. A travers l'absurdité des lois et la non-assistance aux victimes en danger psychologique (l'accouchement), les lois, la société et les familles sont coupables du deuxième viol.

Après avoir exposé la douleur et l'horreur qu'a vécues le personnage, le contraste avec la réaction sociale et juridique est saisissant. Cette partie du texte se veut

dénonciatrice, mettant l'accent sur le rôle qu'a joué la société dans les agressions qu'ont subies ces filles. Une injustice qui se prolongera puisqu'au regard de la société elles sont « souillées » : « *nous ne serons plus que le reste de femmes, des corps où l'on s'est servi à pleines mains à pleines dents, un tas de détritits, juste bonnes à être jetées aux oubliettes ?* »p.110 N.S.

Conclusion du chapitre :

Nos silences rend hommage à la force du corps, personnage principal de ces deux récits. Un corps féminin, agressé à cause de sa féminité, mais qui a survécu malgré la haine de leur masculinité. Il rend aussi hommage à la psyché dans sa force et sa ruse, une psyché souffrante mais survivante. Il rend hommage à la force de ce corps violé, séquestré, torturé, à la maternité volée mais qui réussit encore à exister.

Ce texte est, notamment, une interrogation sur la culpabilité : la culpabilité du terroriste, de la société, du silence et de la narratrice (qui pourrait représenter l'auteure) qui en imaginant toutes ces violences, violente son personnage.

« Je suis tout aussi coupable que ces hommes qui la violent. Je lui ai imposé des douleurs inimaginables, et cette voie vers l'enfer, je l'ai tracée pour elle et pour les autres afin d'assouvir ma soif d'écrire. Je peux tout aussi bien l'achever, ça soulagerait ses peines, mais j'ai encore besoin d'elle vivante, souffrante, écorchée jusqu'à la moelle. Écrire c'est aussi entailler la chair pour tatouer l'indélébile mémoire. Serais-je en train de graver sur son corps les cris muets de toutes les femmes sacrifiées sur l'autel des fantômes masculins ? Si je pouvais, je lacérerais à coups de mots brûlants la peau de ces hommes qui se sont proclamés cerbères de Dieu sur terre. » p.107.106 N.S.

Nos silences est un hommage, un désir et une stratégie de survie. A travers les mots de la psyché et les maux du corps, le texte prend la parole pour raconter le silence à travers la plume d'une auteure qui se veut survivante et qui raconte subtilement sa propre culpabilité en tant que survivante.

Chapitre 02 :

Corps, Eros et existence

« La réflexion sur ce qu'est l'art n'est totalement et catégoriquement déterminée que par la question sur l'être »⁷⁶⁴

L'écriture du corps féminin dans le roman algérien, spécifiquement chez Rachid Boudjedra et Mustapha Benfodil, est une réflexion sur l'existence.

Si dans la mémoire collective Ève « provient de la côte d'Adam », dans la vie terrestre Adam sort du corps d'Ève. Compte tenu des difficultés qu'a l'homme algérien avec l'image féminine, il se trouve dans une situation conflictuelle : il a été créé dans ce corps « menaçant » qu'il violente et abhorre. Ce rapport schizophrénique au corps-angoissant se retrouve chez les auteurs cités.

Dans *L'insolation*, le corps féminin vacille entre la perfection de Samia et de Selma et la difformité angoissante de Nadia. L'Eros est souvent Thanatos, il est inabouti, angoissé et pathologique. La représentation du « corps mort » occupe une place importante dans la narration. Le vocabulaire qui le décrit est direct, brutal et angoissant. Entre « sécrétion », « menstrues de la mort », « abject » et « décomposition », le lecteur est bousculé. Dans *L'archéologie du chaos (amoureux)*, le corps féminin est, dès l'enfance, menace. L'acte sexuel y est synonyme de prohibition ou d'agression. Dans ces deux textes le vagin est décrit comme la plaie qu'il faut cautériser. Il représente l'angoisse des personnages masculins et « la source du problème ».

Dans la partie « *Lecture féministe* », nous avons étudié quelques passages de cet éros particulier, et nous avons tenté de prouver sa fonction féministe. Nous allons maintenant tenter de montrer qu'à travers l'écriture du « corps féminin-naissance » (le corps maternel, l'Éros angoissé, la fécondité et le sexe féminin) et du «

⁷⁶⁴ (Der Ursprung des Kunstwerkes, *L'origine de l'œuvre d'art*, Ed. Reclam 99 ; Supplément de 1956) : Cité dans Otto Poggeler, *La pensée de Heidegger*, traduit de l'allemand par Marianna Simon, Aubier-Montaigne, 1967, p.281.

corps féminin-mort » (le cadavre maternel, le Thanatos et l'abject), le texte réfléchit à l'existence problématique et à la survie angoissante.

En quoi l'érotisme est-il anxieux ? En quoi l'érotisme anxieux exprime-t-il la problématique de l'existence et de la survie ? Comment l'écriture du corps-mort se lit-elle comme une recherche de l'être ? Comment se matérialise la problématique existentielle dans l'écriture du corps féminin ? Cette écriture s'inscrit-elle dans une approche phénoménologique, dans le sens où tout acte d'écriture interroge l'essence de la violence d'exister ?

1. Du texte à l'existence : lectures philosophiques

1.1. Quelle est la relation entre la littérature et la philosophie ?

Dans une étude sur les rapports entre la littérature et la métaphysique, Simone de Beauvoir, envisage le rapport entre la littérature et la philosophie. Elle avance que l'une est complémentaire de l'autre, puisque « *c'est au sein du monde que nous pensons le monde.* »⁷⁶⁵. Elle explique que c'est au sein d'un roman que les éléments de la vie se réfléchissent. Quand la philosophie livre sa pensée de façon brute, la fiction, à travers la subjectivité et le drame, offre un plan imaginaire à la réflexion. « *Par un roman [...] on espère, nous l'avons vu, dépasser sur le plan de l'imaginaire les limites toujours trop étroites de l'expérience réellement vécue* »⁷⁶⁶.

Notre réflexion s'appuie sur cette assise théorique. Mais c'est sur la mise en fiction que nous interrogeons le texte et sa philosophie. Nous tentons de démontrer une réflexion philosophique dans l'écriture littéraire du corps féminin. Nous lisons l'écriture du corps féminin dans une théâtralisation du questionnement de l'être.

« Le roman ne se justifie que s'il est un mode de communication irréductible à tout autre.

Tandis que le philosophe, l'essayiste, livrent au lecteur une reconstitution intellectuelle de

⁷⁶⁵ Simone de Beauvoir, *L'Existentialisme et la sagesse des nations*, Nagel, 1948, P.103.

⁷⁶⁶ Ibid.p.109.

leur expérience elle-même, telle qu'elle se présente avant toute élucidation que le romancier prétend restituer sur un plan imaginaire »⁷⁶⁷

Le roman est par essence subjectivité, de ce fait il passe par le « soi ». Simone de Beauvoir explique que c'est ce caractère du « *subjectif et du relatif* » qui a conféré à la littérature « le privilège » de l'expression et de la réflexion de la problématique existentielle. Elle explique que la littérature permet « *le jaillissement originel de l'existence* » ; le texte en tant qu'expérience métaphysique. Toutefois nous n'avons pas l'intention de questionner la philosophie de l'auteur, mais celle du texte et de son enjeu narratif.

« Ce n'est pas un hasard si la pensée existentialiste tente de s'exprimer aujourd'hui, tantôt par des traités théoriques, tantôt par des fictions : c'est qu'elle est un effort pour concilier l'objectif et le subjectif, l'absolu et le relatif, l'intemporel et l'historique ; elle prétend saisir l'essence au cœur de l'existence ; et si la description de l'essence relève de la philosophie proprement dite, seul le roman permettra d'évoquer dans sa vérité complète, singulière, temporelle, le jaillissement originel de l'existence. Il ne s'agit pas ici pour l'écrivain d'exploiter sur un plan littéraire des vérités préalablement établies sur le plan philosophique, mais bien de manifester un aspect de l'expérience métaphysique qui ne peut se manifester autrement : son caractère subjectif, singulier, dramatique et aussi son ambiguïté ; puisque la réalité n'est pas définie comme saisissable par la seule intelligence, aucune description intellectuelle n'en saurait donner une expression adéquate. »⁷⁶⁸

La métaphysique est, selon Heidegger « *le problème fondamental de l'homme. De sa nature et de son existence ; elle ne traite pas seulement de l'homme comme esprit et connaissance. Mais comme sujet de l'action, comme engagé dans le monde et dans l'histoire humaine* »⁷⁶⁹. Nous tentons donc, de prouver que les textes de Boudjedra et de Benfodil, en écrivant le corps féminin et ce qui l'entoure, et dans leur dépassement des limites de « l'être », réfléchissent au problème fondamental de l'homme, de sa nature et de son existence. En cela l'écriture du corps féminin devient métaphysique.

⁷⁶⁷Ibid., p.105.

⁷⁶⁸Ibid., p.118, 119.

⁷⁶⁹Didier Julia, *Dictionnaire de la Philosophie*, op.cit. p.172

La naissance, le corps, la mort, l'éros, la violence, le sacré, la conscience, l'essence et le naturel, sont des concepts récurrents dans les philosophies qui questionnent la problématique de l'existence. Ils sont aussi récurrents dans certaines écritures du corps féminin dans le roman algérien.

Nous n'avons pas l'intention de faire l'analyse critique de l'existentialisme en tant que courant philosophique, non plus que l'intention d'interroger la question de la primauté entre l'essence et l'existence, ni celle du déterminisme et du libre arbitre. Nous désirons seulement emprunter à la philosophie ses notions théoriques pour lire la relation entre la perception qu'ont les personnages du corps féminin et leurs angoisses existentielles.

1.2. Les notions philosophiques utilisées : qu'est-ce que l'être (*Da-sein*)?

Comprenons d'abord comment se réfléchit l'être ? Chez Heidegger, l'être se pense dans son ouverture au monde. Il se réfléchit en tant que *Da-sein*⁷⁷⁰ (l'homme ou l'être-là) en distinguant l'être (l'essence) de l'étant (ce qui se donne à voir, à apparaître). « *Autrement dit, le Dasein est le fait, pour l'homme, d'être le "là" de l'Être, c'est-à-dire une ouverture et une présence à cet Être.* »⁷⁷¹. Le *Da-sein* (ou l'être humain en tant qu'existence) se comprend dans une existence qui ne se distingue pas de ce qui l'entoure. « L'être » seule n'existe pas, « l'être » ne peut se penser que dans la totalité de son humanité, dans son ouverture sur le monde et de l'histoire de l'homme, il se réfléchit en tant qu'étant.

« Si nous voulons obtenir l'horizon nécessaire à la compréhension et l'explication de l'être en général, nous voici donc invités à l'analyse de l'être de l'homme, de son mode d'être, de son « être-là » (*Da-sein*), tel qu'il constitue pour lui la possibilité de se rendre les étants manifestes dans leur ultime profondeur ontologique.

⁷⁷⁰ « Dasein : (etym sein, être, da, là) . Terme allemand signifiant littéralement : être-là . Chez Heidegger : ce terme désigne l'être humain, en tant qu'existence concrète et singulière, présence intentionnelle, ouverture et disponibilité au monde. » 2012, <http://www.hansen-love.com/article-existence-essence-existentialisme-etre-pour-la-mort-111616840.html>

⁷⁷¹<http://la-philosophie.com/heidegger-dasein> consulté le 20.11.2017

L'être-là de l'homme, capacité fondamentale d'atteindre l'Être, ne se limite pas à un savoir théorique. L'Être doit être pensé dans son intime corrélation avec l'essence de l'homme en sa totalité, non pas seulement avec sa raison. »⁷⁷²

« Être, dit Heidegger, c'est être-dans-le-monde. Comprenez cet « être-dans » au sens de mouvement. Être, c'est éclater dans le monde, c'est partir d'un néant de monde et de conscience pour soudain s'éclater-conscience-dans-le-monde. »⁷⁷³

Le concept de *Da-sein* (ou « *l'être humain, en tant qu'existence concrète et singulière, présence intentionnelle, ouverture et disponibilité au monde.* ») définit la problématique de l'existence à travers les structures suivantes :

« **Les structures du Dasein** : A partir du Dasein, Heidegger a défini plusieurs modalités d'existence de la réalité humaine :

- **L'Être-dans-le-monde** (In der Welt sein) : le Dasein est en effet toujours, déjà, irrémédiablement engagé dans le monde. Le sujet ne peut jamais se retirer du monde (comme le fait le sujet cartésien par exemple)
- **L'Être-avec** (Mitsein) : Le monde est monde commun. Ainsi, le Dasein doit toujours être pensé à partir de la problématique intersubjective. A partir de là, soit le Dasein accepte l'altérité irréductible de l'autre, soit de vivre dans le On (Dans Man), autrement dit sous l'emprise de l'autre, sous le mode de la [quotidienneté](#).
- **L'Être-jeté** : le Dasein vit toujours l'existence comme un fait non-choisi, à travers lequel il doit du malgré tout donner du sens. Ainsi, l'homme n'est pas *causa sui generis*, il est un accident.
- **L'Être-pour-la-mort** (Sein zum Tode) : la mort est l'horizon ultime du Dasein, la frontière qui donne du sens aux projets du Dasein. La finitude est la possibilité ultime du Dasein.
- **Le Souci** : Le souci est le mode du Dasein en tant qu'ouvert sur la compréhension de l'Être.
- **La temporalité** : La temporalité privilégiée du Dasein est le futur car il est le lieu de la projection humaine. »⁷⁷⁴

⁷⁷² Maurice Corvez, *L'Être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger* in : *Revue philosophique de Louvain*, 260 : http://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1965_num_63_78_5305

⁷⁷³ Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires (Situations I)*, Gallimard, coll. Folio essais, 1^{ère} éd. 1947, 2005, P.31.

⁷⁷⁴ <http://la-philosophie.com/heidegger-dasein> consulté le 20.11.2017

Nous allons comprendre l'insertion du féminin dans la fiction romanesque algérienne à travers ce prisme.

1.3. Quelle est la relation entre l'être (*Da-sein*), le corps féminin, le texte et l'existence ?

D'après la philosophie de Heidegger, l'homme, en tant qu'existence, ne peut être réfléchi qu'étant engagé dans le monde, « *pensé à partir de la problématique intersubjective* », déterminé par la mort et la finitude et ouvert sur la compréhension de l'être. « *...Puisque finalement tout est dehors, tout, jusqu'à nous-même : dehors, dans le monde, parmi les autres...* »⁷⁷⁵. C'est, précisément, en tant que « tout » que *L'Insolation* et *L'archéologie du chaos (amoureux)* écrivent l'angoisse d'exister. C'est plus spécifiquement, dans la relation du *Da-sein* avec l'Éros, la mort, le sang, et l'image sociale du corps féminin, que Mahdi et Yacine manifestent leurs angoisses

Nous interrogeons donc :

Le *Da-sein*, dans sa corrélation avec le monde et la nature qui ont façonné l'être devenu étant. L'étant de Mahdi et de Yacine (tels qu'ils se donnent à voir dans le texte), sont les produits de l'éclatement de leurs « êtres » dans le monde et la nature qui les entourent. Nous étudierons comment le monde a façonné « les étants aliénés » des personnages, le monde dans cette thèse étant l'image sociale du corps féminin. Nous étudierons comment les personnages conçoivent les corps et ressentent l'angoisse qui en découle.

1.4. Quel est le rapport entre l'angoisse et l'existence?

Pour la philosophie contemporaine l'existence est toujours angoisse. Projeté dans un corps non-choisi, conditionné par la mort, l'absurde, le temps et le non-contrôle, l'humain (*Da-sein*) perçoit son existence avec angoisse.

-Pour Heidegger : « Heidegger donne à l'angoisse une tonalité qui peut paraître d'abord extrêmement négative, il donne à l'angoisse, une importance considérable puisqu'il dit

⁷⁷⁵ Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires (Situations I)*, Gallimard, coll. Folio essais, 1^{ère} éd. 1947, 2005, P.32.

d'elle, qu'elle est la disposition fondamentale qui nous ouvre finalement à ce que nous sommes et ce que nous sommes est bien c'est un être jeté au monde, jeté au monde pour y mourir. Donc l'angoisse est malgré tout, lié, évidemment, à ce sentiment de finitude et à la mort »⁷⁷⁶

-Pour Kierkegaard : « L'angoisse est un moment essentiel de l'existence humaine. Pour Soren Kierkegaard, l'homme seul peut ressentir l'angoisse parmi toutes les créatures vivantes ; il est, en effet, seul capable de s'élever au-dessus de l'instant pour méditer sur son avenir et, plus généralement, sur sa situation dans l'existence. [...] L'angoisse peut cependant éclater et devenir actuelle à n'importe quel moment, surtout en période de crise et de bouleversements sociaux »⁷⁷⁷

En plus de cette angoisse « naturelle » dont parlent les philosophes, l'angoisse dans les textes étudiés est liée au féminin. L'angoisse existentielle y est poussée à l'irrationnel, repoussant les limites de l'être. Si ce mal-être de l'existence est commun au *Da-sein*, son intensité paralysante est particulière dans l'œuvre de Boudjedra et de Benfodil.

1.5. Hypothèse récapitulative

L'écriture angoissée du corps féminin (attributs physique, Eros, Thanatos, menstrues, abject, vagin-monstre etc.), est une manifestation du mal existentiel. Ce mal existentiel est universel, mais il s'incarne plus spécifiquement dans « l'état pathologique » du personnage masculin. Cette angoisse exacerbée se manifeste dans sa représentation du corps féminin, *logis-originel*.

Le *Da-sein* (Mahdi, Yasmine) est « le monde-société-histoire-acquis... » (et vice versa). Le monde est entre autre l'autre féminin, son corps, et son image sociale. Cette image de rejet, de violence et de négativité que renferme l'image du féminin, influence sur l'appréciation de son existence, puisque le corps féminin est le lieu où « l'homme » est « créé-naît » : il est le lieu de sa première existence. Le texte dans son expression

⁷⁷⁶ Transcrit d'une interview radiophonique, Françoise Dastur, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, émission du 24/09/2009, Par Raphaël Enthoven : https://www.youtube.com/watch?v=4TI90_8E4PI consulté le 18.11.2017

⁷⁷⁷ Gregor Malantschuk and E.-M. Jacquet Tisseau, *Les Études philosophiques*, PUF, No. 2, KIERKEGAARD (AVRIL-JUIN 1979), P.163 : https://www.jstor.org/stable/20847554?seq=1#page_scan_tab_contents

de l'angoisse du corps féminin matérialise cette existence doublement angoissante. En effet l'homme, dans cette équation, arbore, violente et rejette son espace-existence, de ce fait il se rejette lui-même. Nous lisons cette interprétation dans l'écriture du « corps féminin-angoisse » dans *L'Insolation* et dans *L'archéologie du chaos (amoureux)*.

1.6. Textes et angoisse.

L'insolation et *L'archéologie du chaos (amoureux)*, se donnent à lire dès leurs titres en tant qu'angoisse. D'abord le titre, *L'insolation*, rappelle *L'étranger* de Camus. Meursault et Mehdi « accusent » le soleil de leurs folies meurtrières : passagère chez le premier, et irréductible chez le second. Dans l'absurdité, l'angoisse et le silence, les « soi-personnages » sont face au monde. L'insolation se comprend comme l'agression de « l'être » par le soleil, qui devient attribut d'angoisse ; ce dernier en entité suprême surplombe et « emprisonne » Mahdi et Meursault. Le titre de *L'insolation* conduit la réception vers l'angoisse que le texte va fermenter par une narration éclatée et ambiguë :

-Mehdi est un anti-héros, délirant, confus et « aliéné ». C'est un ancien enseignant de philosophie (tout comme Rachid Boudjedra), à l'identité trouble et insaisissable. Le narrateur, dans un monologue narratif, raconte ses angoisses, ses traumatismes et ses délires. Une folie incertaine qui lui confère la sécurité du discours haché et chancelant.

« Je reconnaissais que j'étais mythomane et que j'avais été traumatisé dès la petite enfance par quelque choc dont j'étais incapable de déceler, dans le fouillis de ma mémoire encombrée, l'origine exacte. »p.74 L.I.

« Ce fut mon dernier séjour dans la maison maternelle avant l'insolation qui brouilla mon esprit à tel point qu'on m'enferma dans un hôpital où je sus, par mon prétendu père Djoha, la mort de ma mère dont j'avais, enfant, déchiré toutes les photos. »L.I. p.219.

- La narration est intercalée⁷⁷⁸ (Mahdi raconte tantôt son présent tantôt son passé) non-linéaire (Elle n'obéit à aucune logique chronologique). Cet éclatement se lit dans le temps et dans l'espace (hôpital, plage, la maison paternelle, Constantine, ville d'enfance)

⁷⁷⁸ Une narration antérieure et simultanée.

« « [Selma disait]...Il y a aussi l'odeur du jasmin, les tortues, les petits vautours qu'on a la stupide prétention d'appivoiser. Il y a le reste aussi : les images ! Pire que tout, les images. » En effet, les hallucinations l'éreintaient sérieusement. Selma me répétait qu'elle avait mal au bout des seins et que c'était le signe du malheur qui allait frapper sa porte... » p.216 L.I.

- La réception : Compte tenues caractéristiques du héros-narrateur, de la narration, des thématiques (la femme, l'existence, la mort, la circoncision, la société, l'amour inassouvi, la paternité, la maternité), le texte se lit dans le flou de l'espace du temps et de la logique narrative, ce qui accentue l'angoisse annoncée par le titre.

Dans *L'archéologie du chaos(amoureux)*, le concept du« chaos »introduit déjà le texte. Ce dernier se définit, d'après son titre, comme une quête de l'origine ou de l'essence du « chaos ». Mais quel chaos ? Le chaos amoureux, avec réserve, car l'épithète est entre parenthèses. Le texte s'annonce comme une fouille du désordre, du bouleversement et de la destruction de l'amour (vie). Il se présente dès lors comme une fiction angoissante :

-Yacine est le narrateur du roman, Marwan est l'auteur-personnage du dit roman et l'inspecteur est le personnage qui enquête sur la mort de Marwan. Yacine est beau intelligent et marginal,il se raconte en tant qu'être atypique et asocial. Il est passionné de philosophie, de politique et de littérature. Sa vie se résume à ses lectures et à ses combats politiques. Victime de plusieurs traumatismes, il est sujet à des angoisses multiples. Marwan est « laid », vacillant entre l'angoisse d'écrire et celle du non-écrire il rapporte ses états d'âmes dans un « carnet de bord ».

Yacine : « Dès cet âge-là il devint pour moi acquis que les livres, tous les livres, de l'Ancien Testament au dernier Harry Potter, sont des notices pour médicaments prescrits par un médecin céleste pour guérir le monde du mal de l'existence ! »⁷⁷⁹

Marwan : « Trop épuisé pour continuer. Trop découragé surtout. Trop las. Mon livre part en vrilles. Quel lamentable conteur je fais ! Je ne sais même plus ce que je raconte. Je me sens tout déconfit. J'ai des serpents dans la tête. Je suis mou comme un mollusque ; flasque comme une limace. Je me laisse choir dans mon vide intérieur en rampant sous

⁷⁷⁹*L'archéologie du chaos (amoureux)*, P.48.

moi. Je ramasse mes cellules à la petite cuillère et essaye de reconstituer le puzzle de ma conscience.»⁷⁸⁰

-La narration est déconstruite. Plusieurs récits s'emboîtent et s'enchevêtrent : un roman, un « carnet de bord » du romancier et une enquête qui va tenter d'élucider le meurtre de ce dernier. Le chaos se lit donc dans la structure narrative avant de se lire en tant que thématique. Le texte se refuse à « l'établi » et au « classifié », il se cherche et ne se trouve que dans le non-défini, le désordre, le déconstruit, le cataclysme, l'anarchie, et l'abîmé.

L'angoisse annoncée, dans ces deux textes, est entretenue durant toute la narration, conditionnant d'emblée le lecteur au malaise. Elle annonce le texte comme un mal-être que nous avons d'abord traduit comme social, et que nous allons, dans ce qui va suivre, traduire comme problématique existentielle. Ceci dit, s'ajoute à cette angoisse textuelle, celle de l'écriture de la thématique du corps féminin. Les personnages, dans leurs narrations et leurs représentations du féminin et de ses attributs, expriment une anxiété déroutante que nous allons tenter de comprendre maintenant.

⁷⁸⁰ *L'archéologie du chaos (amoureux)*, P.137.

2. La mère entre la vie et la mort

Le texte algérien écrit différentes représentations du corps féminin, teintées, le plus souvent, de pudeur, d'angoisse et de violence. Parmi ces écritures, la mère-femme a, à notre avis, dans sa récurrence et son inscription particulière, une présence significative. Cette écriture de la mort et de la vie imputées à l'image maternelle est observable dans différents textes. Pour des raisons méthodologiques, nous avons choisi de ne travailler que sur deux textes témoins.

L'angoisse de l'existence se matérialise dans la naissance et dans la mort : la projection dans la vie inconnue ou dans le néant inconnu (ou une deuxième vie). Pour Heidegger, le *Da-sein* se définit par son existence en tant qu'être-là et la mort en tant que « finalité » allant vers l'unité de l'être avec le monde.

«... la totalité de *Dasein* n'est pas une totalité formée par la somme de ses parties, mais un être-tout, un *Ganzsein* qui relève de l'existence en tant que pouvoir-être (*Seinkönnen*). Dans la mesure où la mort du *Dasein* n'est pas un « être à la fin » (*Zu Ende sein*), mais un « être pour la fin » (*Sein zum Ende*), le phénomène de la mort est censé clarifier précisément ce pouvoir-être-tout (*Ganzseinkönnen*). »⁷⁸¹

Un dualisme qui, d'après les existentialistes définit l'humain. Pour Heidegger la fascination de la mort provient de sa conception comme « finalité », pour Georges Bataille, elle est une recherche d'une unité perdue, et pour les religions monothéistes elle est le passage de la vie terrestre à la vie éternelle.

« Quant à la mort, il y a plusieurs façons de l'envisager: en tant qu'arrêt (avec la mort vient la fin de l'existence) ou en tant que passage (la mort n'abolit alors pas la continuité personnelle, elle n'est considérée que comme une rupture). Nous n'avons cependant qu'une connaissance clinique de la mort, et c'est à la métaphysique de considérer ce qu'elle représente pour l'Homme. »⁷⁸²

⁷⁸¹Cristian Ciocan, *Heidegger et le problème de la mort: existentialité, authenticité, temporalité*, 2013, P.8, <https://books.google.dz/books?id=zzDrCAAQOBAJ&pg=PA4&dq=Heidgar++la+mort+et+l%27existence&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjSzsOI2MDXAhWGtxQKHyrqCGEQ6AEILDAB#v=onepage&q=Heidgar%20%20la%20mort%20et%20l'existence&f=false> consulté le 16.11.2017

⁷⁸²<http://philosophie.philisto.fr/cours-22-l-existence-et-la-mort.html> 15 11

Dans le texte algérien ce dualisme vie/mort se matérialise dans l'écriture de l'image maternelle et les angoisses qui l'entourent. D'un côté elle est le personnage adulé, et de l'autre elle est angoissée et névrosée. Nous avons remarqué qu'elle représente la vie, elle est le pivot central autour duquel les personnages, leurs personnalités, leurs choix et leurs environnements évoluent. Par ailleurs les textes accordent une attention particulièrement violente à l'écriture au cadavre maternel et ses symboliques. Au-delà de sa mort, et à travers un vocabulaire « violent », les textes décrivent la décomposition et les lacérations du corps-mort d'un être hautement chéri.

En nous appuyant sur les théories existentielles, nous allons étudier les deux représentations mises en corrélation avec leur fonction symboliques afin de tenter de comprendre la question existentielle et ses angoisses.

L'angoisse est clairement écrite mais le pourquoi de sa présence et sa mise en texte soulèvent plusieurs interrogations et acceptent plusieurs interprétations. Nous y avons distingué différentes lectures possibles qui peuvent être complémentaires. Par souci de clarté, nous allons d'abord présenter les récits (citations de textes) des deux représentations (la mère/vie et la mère/mort) en essayant de les analyser, puis nous allons présenter les deux hypothèses possibles, avec leurs justifications théoriques, dans une tentative de lecture analytique générale.

2.1. La mère et la vie

Il est établi que « La mère » est un élément central dans les textes de Rachid Boudjedra. Elle est le pivot autour duquel la psychologie et « l'existence » des personnages évoluent. Même si ses représentations diffèrent, la fonction « maternelle » angoissante est constante. Dans le sens où si dans *La répudiation* et dans *L'insolation*, elle incarne la naissance « violente » et la soumission à « la providence », elle représente dans *L'escargot entêté* et dans *La pluie* le mythe de la mère castratrice. Cela est d'autant plus intéressant que les narrateurs sont masculins et féminins. De ce fait quel que soit l'angle de l'écriture ou le sexe du personnage la maternité est problématique.

« Nous avons d'une part l'image de la mère phallique, sous les traits de la grand-mère paternelle et d'autre part l'image de la mère victime, soumise et silencieuse. La grand-mère de la narratrice représente sous un jour nouveau, les personnages de Lalla Fatma (*La vie quotidienne en Algérie*), de Messaouda (*Les 1001 années de nostalgie*) et de la mère du narrateur de *L'escargot entêté...* »⁷⁸³

Nous avons expliqué plus haut que la folie, le meurtre puis le suicide de Mehdi sont une conséquence du viol qu'a subi sa mère et dont il est issu. Son existence commence donc dans la violence au sein du ventre maternel. Il explique qu'il est «...à l'hôpital où je soigne une mélancolie bue au sein de la mère. » p.240 L.I. La problématique existentielle trouve son origine dans le sein de la mère, donc dès sa première naissance. Cette mélancolie représente le mal-être qui l'a accompagné avec sa naissance.

Nous retrouvons cette idée de la naissance nuisible dans l'œuvre de Mustapha Benfodil « NAISSANCE = NUISANCE »⁷⁸⁴. L'obsession de la mère a conduit Yacine-enfant de huit ans à tuer sa sœur afin de préserver exclusivement « la mère ». Cette violence de l'amour lui a fait perdre l'amour maternel au propre (elle s'est suicidé) comme au figuré (elle l'a haï) : « Elle m'avait courageusement détesté, après m'avoir aimé plus que tout au monde. »⁷⁸⁵. Le personnage a un rapport conflictuel avec la maternité elle est altérité amour/haine, vie/mort, elle est la source de son mal existentiel

« Peu importe ce que dira le rapport d'autopsie : la cause de sa mort, c'était moi. Je ne regrettais pas d'avoir tué Camélia. C'était de la légitime défense. Je voulais ma mère pour moi tout seul. Ce micro-organisme n'avait rien à faire entre nous. Je n'avais pas calculé que ma mère était la dernière personne au monde à pouvoir être flattée par la façon qui fut la mienne de la réclamer. De lui dire mon amour.

A présent, même sa haine est partie.

Même son désamour me manque.

La salope, la garce, la traîtresse !

Comme toutes les femmes, du reste...

⁷⁸³ Lila Ibrahim-Ouali, *Rachid Boudjedra : Ecriture poétique et structures romanesques*, Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines, 1998.

⁷⁸⁴ Mustapha Benfodil, *Archéologie du chaos (amoureux)*, op.cit. p.36

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p.12.

Ma mère abandonneuse pour enfant abandonnique. »⁷⁸⁶

En observant les deux rapports conflictuels qu'ont les personnages avec l'image de la mère, nous comprenons que la vie dans sa création et sa représentation maternelle, est métaphoriquement violente, angoissée et agressive. La manière avec laquelle les personnages appréhendent la vie (naissance et mère) est pathologique. Ils sont dans un dualisme amour / haine qui justifie le rapport violent avec lequel ils appréhendent leur existence.

Par ailleurs, cette angoisse liée à la mère est une constante universelle. Tous les hommes sont issus d'une mère-femme. Elle a un pouvoir de vie ou de mort sur eux. Cette dépendance commence à l'état intra-utérin puis elle se prolonge dans les premiers mois et années de l'enfant. Toutefois l'homme sera toujours emprisonné dans cette dépendance puisque pour donner la vie il sera « forcé » de choisir une femme. Le rapport de l'homme à la mère est donc dès le départ un rapport de dépendance. La dépendance est angoissante, d'où le rapport angoissé à l'existence qui filtre à travers l'image maternelle.

« Or les hommes sont tous fils d'une mère ; leur toute première relation à une femme a été de dépendance, voire de sujétion, qui a pu, dans ce cas, engendrer du ressentiment, ce que les psychologues appellent la « blessure narcissique » née du sentiment enfantin d'infériorité. Débiteurs de leur mère au nom du don de vie, mais dans un rapport obligé de dépendance, nécessaire protection de leur faiblesse enfantine, les hommes peuvent redouter de dépendre d'une autre femme, celle qui leur fera des enfants. Car les hommes ne peuvent suppléer à ce pourquoi ils n'ont pas été dotés par la nature. Ce pouvoir créateur de vie dont seules disposent les femmes les rend indispensables aux hommes mais peut augmenter encore le ressentiment de ceux-ci à leur égard (Horney, 1969). »⁷⁸⁷

Cette angoisse s'accroît lorsque la société est patriarcale s'ajoutera à l'angoisse de la dépendance, celle de la dépendance au féminin, un « être » inférieur à l'homme dans la hiérarchie sociale.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p.12.

⁷⁸⁷ Camille Lacoste-Dujardin, *Des mères contre les femmes : maternité et patriarcat au Maghreb*, La découverte, 1985, p.156.

« Car les mères, et ce peut être un drame dans une société patrilignagère, peuvent-elles oublier, cesser d'être femme ? A l'angoisse des hommes affrontés à la sexualité féminine faut-il ajouter leurs ressentiments envers la domination maternelle et le pouvoir de vie des femmes ? Mais alors quels fantasmes peuvent naître de telles craintes ? »⁷⁸⁸

La mère est donc dans son rapport à l'homme angoissante. Une angoisse que la société fait proliférer en altérant l'image du féminin.

2.2. La mère et la mort

L'écriture du cadavre maternel relie la vie à la mort, à la naissance et à la survie. Elle relie l'angoisse d'exister à celle de disparaître. Elle interroge l'altérité entre le vivant qu'incarnent la mère et la mort qu'incarne son cadavre. Plusieurs lectures et subtilités interprétatives s'imposent à nous. D'abord, pour Edgar Morin, la mort maternelle représente l'idée de la renaissance. Cependant, ce qui apparaît dans les textes de Boudjedra et de Benfodil, n'est pas la mort en tant que concept mais le cadavre en tant que corps intentionnel. Les personnages imaginent des mères en pétrification où le cadavre est décrit à travers un vocabulaire angoissant et « exagéré ». Quelle lecture pouvons-nous faire de cette écriture « macabre » d'un personnage aussi central?

Il se dégage de l'écriture de la mort maternelle chez ses deux auteurs la violence descriptive du cadavre. Une angoisse faite au texte et au lecteur.

Dans *L'insolation* Mehdi ne décrit pas le cadavre qu'il a vu mais qu'il a imaginé, puisqu'à la fin du texte il déclare qu'il n'avait pas assisté à l'enterrement de sa mère. Le paradoxe est que sans l'avoir « réellement » vu, il le décrit deux fois. D'abord il explique qu'il refusait d'assister à cet enterrement de peur de voir son corps ravagé par la mort. Il imagine un corps défiguré par l'angoisse et le début de pétrification.

« Ils voulaient tous que j'aie porter le cercueil de ma mère, mais comment leur expliquer que je n'avais pas envie de voir son cadavre ramolli par la chaleur de juillet et commençant déjà à ramolli sous l'effet de l'humidité, tandis qu'une vieille femme assise

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p.157.

à même le sol, à côté du corps exposé dans son suaire de velours vert, s'acharnerait à lui fermer les yeux, dont les paupières auraient perdu leur élasticité ? Comment leur expliquer aussi que j'avais peur de retrouver le beau visage de ma mère que la lèpre de la mort aurait corrodé, enflé et rendu cireux et méconnaissable : lèvres adipeuses aux extrémités verdies par l'angoisse de l'agonie, et les mains surtout, transparentes, avec cette blancheur irréelle. Je n'avais pas envie de voir son ventre mou, son œil droit ou gauche qui s'évertuerait à ne pas se fermer malgré les efforts de la veille laveuse des cadavres... »p.224 L.I.

En dehors de la mort et de la douleur de la perte maternelle le personnage éprouve une angoisse de la « vue » du corps après mort. Il l'imagine et le décrit en état de pétrification : ramolli, lèpre, enflé, cireux et méconnaissable, cireux et méconnaissable... Il utilise un vocabulaire « cru » et à effet violent. Cette violence nous la retrouvons de façon différente dans sa seconde description : Mehdi raconte un rêve angoissant où, après lui avoir annoncé le décès de sa mère, on lui a demandé de récupérer son cadavre. « *Il voulait que j'emporte le cadavre de ma mère sur mon dos !* »p.95 L.I. Le rêve se poursuit et le délire se mêle à l'angoisse dans un discours « invraisemblable » sur le transport du corps dans un sac et le rétrécissement de celui-ci:

«...j'avais demandé un sac de jute pour emporter ma pauvre mère. Le concierge m'en donna un tout petit sac et m'ordonna d'attendre que le cadavre rétrécisse ; ce qui-selon lui- n'allait pas tarder à se faire [...] Puis elle se met à ricaner en essayant de cacher son rictus avec un mouchoir plein de sang frais. « N'ayez pas peur – dit-elle – ce n'est que la culotte de votre pauvre mère. Elle vient d'avoir ses règles. » [...] puisqu'elle venait d'avoir ses règles, il était normal qu'elle rétrécisse...» p.95, 96 L.I.

Le passage est à fort effet angoissant. Si dans le premier passage l'angoisse vient de la peur de la pétrification, dans le second elle vient du rapport « irrespectueux » du traitement du cadavre. La mort doit suivre des rites codifiés et à fortes symboliques et importances anthropologique et religieuse. Le cadavre maternel, porté dans un sac de jute et transporté sur le dos, représente une forme de violence qui est aussi agressive et angoissante que celle de la pétrification.

Dans ces deux récits le corps est déshumanisé. D'après Marie-Frédérique Bacqué la mort doit être suivie d'un rite puisque « *La destruction immédiate du corps, sans rite, tue deux fois, elle anéantit plus que l'homme, elle détruit l'humanité.* »⁷⁸⁹. Dans le rêve de Mehdi le corps n'a pas bénéficié d'un rite, il a été déshumanisé. Cette déshumanisation provoque l'effet angoissant que ressentirait le lecteur. De la même façon le premier récit, en écrivant ce corps en cours de pétrification, déshumanise le corps maternel, puisque d'après Georges Bataille, la pourriture est biologiquement désordre⁷⁹⁰.

Nous retrouvons cette description angoissée du cadavre maternel dans *L'archéologie du chaos*. Nous avons expliqué dans la partie précédente que Yacine étant enfant a tué sa petite sœur ce qui a provoqué le suicide de sa mère. Se sentant responsable de la mort de sa mère il va ressentir un grand sentiment de culpabilité. Le jour de la mort de sa mère a été le point de jonction dans la vie du personnage.

« Mais le jour où je vis ma mère rangée dans un coin comme un meuble que l'on s'apprête à jeter, sa tignasse folle dissimulée sous un linceul blanc, et des ombres religieuses exécuter des danses funéraires autour d'elle en chantant des complantes d'outre-tombe, ce jour-là, je perdis le sourire. [...]

Sous le linceul, quand l'une des pleureuses s'était abattue sur son corps inerte et l'accablant de baisers convulsifs, le drap froissé laissa soudain découvrir ses nobles poignets affreusement lacérés, entièrement couverts de bleus.

Cette image n'a plus jamais quitté mes nuits. Avants d'éteindre la veilleuse pour dormir, j'allume cette image et m'essaie au dormir en caressant ces mains bleues.

J'ai du bleu à l'âme.

Je n'aurais pas dû allumer ce souvenir... »⁷⁹¹

Si la violence du récit boujedrien provient de son délire « exagérément » horrifiant, celui de Benfodil vient du réalisme de la description. Il décrit d'abord le corps maternel inerte déshumanisé le comparant à « un meuble que l'on s'apprête à jeter ». Le deuxième jet de violence survient à la découverte de la raison de la mort à

⁷⁸⁹ Marie-Frédérique Bacqué, *Du cadavre traumatogène au corps mort symboligène*, Etudes sur la mort, 2006 file:///Users/macbookair/Downloads/ESLM_129_0059.pdf consulté le 17 décembre 2017.

⁷⁹⁰ Georges Bataille, *L'érotisme*, op.cit. p.49

⁷⁹¹ *L'archéologie du chaos* (amoureux), P.12, 13.

savoir un suicide dont il serait coupable. Puis en s'attardant sur la couleur « bleu » cadavérique des lacérations du corps qu'il emprunte et impute à la couleur de son âme.

Les coupures corporelles sont de couleur rose, le bleu n'est pas la couleur de la coupure mais celui de la mort du corps et le début de pétrification. Nous retrouvons donc, dans ces deux textes, un rapport direct au corps nécrosé, au début de sa décomposition. Une image que l'humain arbore. George Bataille explique que la peur ressentie par l'être humain à la vue de la pétrification est liée à une peur « ancienne » de la « contagion » de la mort :

« ...la violence qui interrompt, en frappant le mort, un cours réglé des choses, ne cesse pas d'être dangereuses une fois mort celui qu'elle frappe. Elle constitue même un danger magique, susceptible d'agir à partir d'un cadavre à partir du cadavre par « contagion ». Le mort est un danger pour ceux qui restent : s'ils doivent l'enfouir, c'est moins pour le mettre à l'abri, que pour se mettre eux-mêmes à l'abri de cette « contagion ». Souvent l'idée de la « contagion » se lie à la décomposition du cadavre, où l'on voit une force redoutable, agressive. [...] Nous ne croyons plus à la magie contagieuse, mais qui d'entre nous pourrait dire qu'à la vue d'un cadavre empli de vers, il ne blémirait pas ? »⁷⁹²

Ces deux récits écrivent l'après mort irrespectueuse, ils écrivent alors une forme de deuxième mort comme l'explique Marie-Frédérique Bacqué plus haut. Les textes repoussent les limites de l'être en écrivant « l'horreur ». Ils se font violence et font violence au lecteur afin d'interroger l'au-delà de l'être. Dans cette négation du raisonnable ils interrogent la violence de l'existence. Un questionnement de l'essence, de l'origine de la douleur, de l'existence et de la vie.

2.3. Lecture analytique

Hypothèse 01 :

Ce qui ressort de ces passages est la violence du mot et de l'image. Il est vrai que cette violence représente d'abord une agression à l'encontre du lecteur, toutefois nous allons tenter de comprendre son omniprésence en dehors de sa fonction « agressive et transgressive ». D'un point de vue étymologique le terme de

⁷⁹²Georges Bataille, *L'Erotisme*, op.cit., p.49.

« violence » n'a pas toujours eu le sens que nous lui connaissons actuellement. Il a d'abord été assimilé à « la force » et à la puissance :

« Le mot violence apparaît en 1215 en français, il est issu de *violentia*, ('caractère emporté, farouche et indomptable') une manifestation de la *vis* c'est-à-dire de la force, de la puissance (Grand dictionnaire de la langue française, Larousse). Le terme dérive du verbe *violare*, qui signifie indistinctement, porter atteinte, attaquer, transgresser, profaner ou déshonorer[...]. L'idée de violence semble d'emblée associée à un usage illégitime de la force, un excès condamné 'parce qu'il bafoue les lois fondamentales de la reproduction'

Ainsi la violence et la force ont-elles une signification proche et sont souvent difficiles à distinguer. »⁷⁹³

Les textes usent de la force de la violence afin de l'interroger et de l'appréhender. Nous avons expliqué qu'il transcendait la mort, en écrivant une autre mort. Nous pouvons donc dire qu'ils violentent la violence. Nous avons conclu dans le premier point que la mère, dans sa symbolique, est la source de la vie et de l'angoisse de la dépendance. La violence est donc l'élément commun entre la naissance (qui se fait avec violence), la dépendance maternelle (qui est violence), l'abandon maternel (dans les premiers mois, l'enfant apprend avec violence que le corps maternel n'est pas sien et qu'il existe en dehors de lui), et pour finir la mort de la mère sourcière qui est la dernière forme de violence du cycle vie/mort. Il est donc logique que les personnages pensent leurs existences douloureuses en violentant la mort (cadavre) de la vie (la mère). Par ailleurs s'ajoute à la violence naturelle la violence socio-anthropologique.

Comme nous l'avons expliqué dans le rappel théorique introductif le *Da-sein* se réfléchit dans son ouverture sur et avec « le monde ». Si on distingue l'être (essence) de l'étant (l'être constitué dans le monde et avec le monde), nous remarquons que les personnages dans leur rapport à la mère et à sa mort rappelle ce corps-logis premier (essence de vie) pour penser l'étant angoissé et pathologique qu'ils sont.

⁷⁹³Adrien bayard, Claire de Cazanove, René Dorn, *Les mots de la violence*, Editions de la Sorbonne, 2013 <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2013-1-page-235.htm#no2> consulté le 12.12.2017.

Cette existence dont souffrent les personnages est largement liée au fait social (le monde). Chez Mehdi son existence a été le produit d'une violence sociale (viol conjugal) qui a eu lieu dans le ventre maternel, il affirme d'ailleurs porter le corps maternel sur son dos comme un fardeau « *Mais il fallait quand même espérer que le cadavre rétrécit quelque peu, sinon de quoi aurai-je l'air avec mon fardeau abominable sur le dos.* »p.97 L.I. Le cadavre maternel est dans cette image le fardeau de l'existence qu'il porte sur le dos. Le personnage est perdu ne sachant que faire de ce cadavre que l'on a forcé à « malmener ».

Chez Yacine, la mort de la mère a créé l'être antisocial et violeur qu'il est devenu. D'autant plus que sa mort est survenue en conséquence à un crime qu'il a commis contre sa sœur qui représentait un danger pour sa masculinité. La culpabilité de la mort maternelle est donc le poids qu'il va porter tout au long de sa vie. Il affirme d'ailleurs à plusieurs reprises la haine de son existence, spécifiquement dans « cette société ». Il affirmait haïr les femmes comme ils haïssaient sa naissance. Le féminin est donc directement lié à la naissance et au cadre social :

« Je précisais alors que si j'avais une aversion profonde à l'encontre de la gent féminine, ce n'était guère pour les motifs qu'invoquent couramment ceux que j'ai pour malheur et pour fardeau de compter comme mes compatriotes, j'ai nommé les *Algéropithèques*, ces *homo-sape-tout* posés à côté de mon destin par je ne sais quelle infâme mégarde. Je les haïssais comme je haïssais mes parents, coupables de m'avoir fait naître (*a fortiori* au milieu de cette engeance), si bien que j'étais constamment furieux contre ce malotru vendeur de pacotilles qui ne savait même pas se servir d'une fourchette, et qui me tenait lieu de père, ou encore cette reine déchuée, lointaine rescapée de Dieu sait quelles noces sanglantes, de Cana ou de Sichem, qui avait eu le malheur de me porter dans ses entrailles pour perpétuer sa tristesse...»⁷⁹⁴

Dans les deux textes l'origine du mal-être provient de la relation masculin/féminin. Les deux personnages imaginent leurs conceptions violentes. Une existence qui a commencé dans la violence et qui se terminera dans la violence : meurtres et folies. L'étant a donc été altéré par l'agression du féminin sur les deux plans : effectif :

⁷⁹⁴Mustapha Benfodil, *Archéologie du chaos (amoureux)*, op.cit. p.36

- le viol de la mère ➡ la naissance de Mehdi (fou, tueur)

-le meurtre de la sœur et la violence imaginé de sa conception ➡ viol-vengeance et une existence chaotique dans le cas de Yacine.

Et sur le plan symbolique puisque la mère est un féminin, et ce féminin représente la source de l'existence. Tous les acquis sociaux qui vont constituer l'étant (l'apprentissage du machisme, la domination masculine, les agressions morales et physiques que la société fait au féminin) altèrent la conception du *Da-sein* face à son existence puisque la source de l'existence - le corps féminin maternel- est désacralisée. L'homme apprend dès lors à abhorrer son lieu d'existence.

Par ailleurs Camille Lacoste-Dujardin dans *Des mères contre les femmes* affirme que la corrélation entre la maternité et son pouvoir de vie et de mort et la dépendance que cela engendre a toujours inquiété le masculin. Elle ajoute ensuite que dans certaines sociétés, entre autre maghrébine, l'angoisse que provoque le pouvoir de la maternité est plus forte.

« Maternité mortifère – Autre tactique masculine de dépréciation de la fonction maternelle : la corrélation entre pouvoir de vie et pouvoir de mort. [...] »

Les psychanalystes eux-mêmes ne reconnaissent-ils pas comme vraisemblable que « la relation avec la mère soit associée de façon contraignante et directe avec la phobie de la mort » ? (Horney, 1969, p.118). Bachelard souligne l'isomorphisme entre le ventre et la mort : il parle de maternité de la mort et de mort maternelle (1948, p.155-173).

Le fait paraît donc universel, mais peut être représenté dans l'imaginaire culturel de façon plus ou moins contraignante, prégnante selon les sociétés. Les cultures du Maghreb comportent des récits qui illustrent de façon souvent insistante le lien entre femme et mort et même plus particulièrement entre maternité et mort. »⁷⁹⁵

Cette inquiétude, exagérée chez le maghrébin, est visible dans les textes de Rachid Boudjedra et de Mustapha Benfodil. Nous lisons en cette écriture de la mère

⁷⁹⁵Camille Lacoste-Dujardin, *Des mères contre les femmes : maternité et patriarcat au Maghreb*, op.cit. p.159.

source d'angoisse et de son cadavre intentionnelle⁷⁹⁶ une maltraitance de soi. Un retour violent à la source afin d'exhumer la source du mal-être existentiel.

Hypothèse 02 :

Edgar Morin, explique que dans les grandes croyances de l'humanité, la mort est ancrée dans le concept de « renaissance », et la renaissance appelle la maternité. Il approfondit son analyse en faisant un parallèle entre le corps maternel et la terre, la mer et la nature. La mort-maternité devient le chaînon qui unit l'être à l'unité de l'univers, tant physique que spirituel.

« La renaissance du mort s'effectue à travers une maternité nouvelle. Maternité de la femme-mère proprement dite, quand l'ancêtre-embryon pénètre en son ventre. Mais maternité aussi de la « terre-mère », la mer-mère, de la nature-mère qui reprend en son sein le mort-enfant. Les immenses analogies maternelles qui enveloppent le mort s'étendront et s'amplifieront à mesure que les sociétés se fixeront sur une mère-patrie ou à proximité de la mer infinie, à mesure que s'approfondira l'idée que la mort repose au sein de la vie élémentaire ; elles s'élargiront au sein de l'idée de mort-renaissance, se mêleront à d'autres conceptions de la mort, et même formeront le noyau d'une conception nouvelle. La mort maternelle va se dégager avec sa force propre. »⁷⁹⁷

La mère est assimilée au cosmos. La mer et la terre étant des éléments où retourne le mort, ils sont analogiquement une matrice. De ce fait la mère (terre) qui représente la mort (puisque le mort retourne à la terre) crée la vie car la vie sort de la terre et de la mère.

« Storch affirme que pour beaucoup de schizophrénie l'idée du retour au corps maternel apparaît aussi matérielle qu'au primitif celle de réincarnation. [...] dans les conceptions archaïques, ce sont la terre, la mer, les éléments où retourne le mort, où se préparent les naissances qui vont être « maternalisées ». Ces conceptions embrassent une très vaste analogie cosmomorphique où la mère est assimilée au cosmos, anthropomorphique où le cosmos est assimilé à la mère. Entre ces deux extrêmes il est un moment où les rapports affectifs à la mère et à la nature sont les uns et les autres également intenses... »⁷⁹⁸

⁷⁹⁶in est intentionnelle parce qu'il est porteur de sens.

⁷⁹⁷ Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Seuil, 1^{ère} éd. 1970, 2002, p.134.

⁷⁹⁸*Ibid.*, p.135, 136.

En s'appuyant sur les travaux d'Edgar Morin nous constatons que les personnages-enfants Mehdi et Yacine trouvent leur survie dans le cadavre maternel. En plus de l'angoisse de la perte maternelle, celle-ci représente, d'après la philosophie de Morin la renaissance de l'être. Toutefois la réflexion du philosophe est générique ne prenant pas compte des spécificités socio-culturelles. Et d'un autre côté la description que fait Boudjedra et Benfodil du cadavre maternel n'est pas « saine ». Nous ne pouvons donc pas nous satisfaire de cette lecture anthropologico-philosophique. La renaissance dont parle Morin demeure incomplète puisque le corps n'est pas enterré.

Edgar Morin s'appuie dans son analyse sur deux avis divergents : Jung avance que la mort maternelle est un désir de retour vers le giron maternel et Runk qui assure que sa mort est une métaphore du retour vers l'« intra-utérin » qui unit l'humain au cosmos.

« ...Originellement le thème de « l'intimité maternelle de la mort » (Bachelard) prend place dans le grand cycle de mort-naissance. De ce point de vue, Jung a raison d'insister sur la renaissance comme thème central d'une conception de la mort qui traduit « l'ardent désir de rentrer dans le giron de la mère, afin de renaître, c'est à dire pour devenir immortel... », contre Runk qui fait de la mort avant tout une métaphore du retour intra-utérin et qui fait du ventre de la mère la fourre-tout terminal de l'humain et du cosmos. »⁷⁹⁹

Dans *Archéologie du chaos (amoureux)* Yacine se rappelle de la mère qu'il a perdue et qui est remplacée par une autre mère-souillure (la belle-mère Kheira) « *Ils ont baisé comme des porcs dans la salle de bain comme mon père et Kheira à l'abri de la mère, mer morte, mer de tristesse, mère, et maintenant qu'ils ont tout sali, qu'il sont tout souillé...* »⁸⁰⁰ La mère de substitution souille la mère nature. La mère-mer-cosmos perdue.

A son tour, Mehdi est à la recherche de la mère noyée dans la mer. Dans *L'insolation* la représentation de la mère est multiple, nous la trouvons notamment dans les personnages féminins Nadia et Samia « *confondant Nadia avec ma mère et ma mère avec Samia puis avec l'amante du baigne* » p.70 L.I. Il est à la recherche de ce

⁷⁹⁹ Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Seuil, 1^{ère} éd. 1970, 2002, p.143, 144.

⁸⁰⁰ Mustapha Benfodil, *Archéologie du chaos (amoureux)*, op.cit. p.76.

corps symboliquement maternel (Samia) noyé dans la mer « *Samia noyée à l'heure qu'il est..* » p.69. L.I. Et cette recherche se poursuit jusqu'à la fin du texte et il ne prit la décision de se suicider qu'après qu'on ait retrouvé le cadavre «...*le corps de Samia que j'avais cherché en vain, en compagnie du nègre, sur la plage...* »p.252 L.I.

En tenant compte de la première hypothèse que nous combinons aux théories présentées par Morin, nous avançons que cette écriture angoissée de l'image maternelle serait un désir de survie. Nous ne pouvons pas parler de renaissance « parfaite » puisque les corps décrits ne reviennent pas à la terre qui garantit l'union cosmique ; la renaissance est donc incomplète, inaboutie⁸⁰¹. Mais nous ne pouvons pas ignorer ce désir de renaissance et d'union puisque les personnages, en se faisant violence, tentent d'exhumer une mère pétrifiée et douloureusement perdue.

Le texte en déplaçant les limites de l'être tente de guérir l'étant. Il tente de retrouver une unité cosmomorphique⁸⁰² que les sociétés modernes (et d'une manière plus aigüe les sociétés patriarcales) ont rompues. Cette altération de l'image féminine (maternelle) contribue à cette rupture avec le « cosmos ».

⁸⁰¹ « ...des relations dialectiques apparaissent qui expriment l'indissolubilité du lien entre la vie et la mort : la femme engendre la mort car elle engendre la vie. Comme la terre, elle reçoit la semence (comme la fève et la figue), lieu et temps de gestation à l'issue incertaine : vie ou mort. » Camille Lacoste-Dujardin, *Des mères contre les femmes...*, op.cit. p.164.

⁸⁰²M. Leenhardt dans une étude sur « les Canaques » rend compte de la vision cosmomorphique « Le Canaque embrasse ainsi le monde total en chacune de ses représentations, et il ne se dégage pas lui-même de ce monde ; il se fait du monde une image non point hétérogène et brisée comme il nous arrive, mais une image homogène, ou, pour mieux dire, une image cosmomorphique. À ses yeux, la roche, la plante, le corps humain, procèdent de structures analogues ; une identité de substance les confond dans le même flux de vie » M. Leenhardt, *Do Kamo, la personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Paris, Gallimard, 1971 ; *La structure de la personne en Mélanésie*, Milano, S.T.O.A. Edizioni, 1970. Cité dans :Frédéric Rognon,*Le sujet dans la religion kanak : Anthropologie et missiologie chez Maurice Leenhardt*, Revue des sciences religieuses, 2007 : <http://journals.openedition.org/rsr/562#tocto3n1> consulté le 15 décembre 2017.

3. Le sang et ses attributs.

Le sang, son mythe, sa peur, son omniprésence et ses représentations, envahissent le texte boudjedrien. Le sang des menstrues, le sang du sacrifice, le sang de la défloration, le sang de la violence et enfin le sang de la mort. Face à autant d'écritures angoissantes et obsédantes qui caractérisent la thématique du sang et son rapport direct ou indirect avec le féminin, il nous a semblé important d'en faire une lecture exhaustive. Nombreux sont les chercheurs qui ont remarqué l'évidente obsession du sang, par ailleurs notre recherche se concentre sur sa corrélation avec le mal-être existentiel des personnages. En quoi l'écriture angoissée et phobique du sang interroge-t-elle le sens de l'existence ?

Le sang est le lien qui relie Mehdi à sa mère et à son existence. Il est né dans le sang et à cause du sang. Il mourra aussi dans le sang. Il revit tout au long du récit ce traumatisme premier, Charles Bonn parle de « la blessure première ». Sa naissance est sanguinaire et son existence le sera tout autant. Il revit ce sang de la défloration première, qui lui a donné naissance, avec Samia, avant de tenter de le réparer avec le sang du sacrifice animalier. Cette obsession devient névrotique et provoque en lui une terreur inexplicable des menstrues. Margarita Garcia-Casado explique que l'œuvre de Boudjedra est guidée par « le mythe du sang » :

« L'image du sang, 'de la blessure première' est à l'origine de l'écriture boudjedrienne. Cette métaphore va permettre à Boudjedra de donner libre cours à sa névrose, par le biais des images qui proviennent de son inconscient. Toutefois, tout en étant le catalyseur de son écriture, cette image refoule le véritable signe représentatif de sa névrose. Car ce que l'inconscient refoule ce n'est pas le représenté du désir, soit la signification du désir, mais son représentant. La métaphore du sang à partir de laquelle Boudjedra élabore sa production formelle ne constitue en fait que la trace invisible de l'intensité de l'affect, 'la traduction subjective...de la quantité d'énergie pulsionnelle' se trouvent dans l'inconscient du sujet. »⁸⁰³

⁸⁰³Margarita Garcia-Casado, *Images maternelles...op.cit.*, p.102

Cette écriture du sang est donc une expression inconsciente, elle traduit une subjectivité significative. Nous le lisons dans *L'insolation* comme dans *La pluie*, comme la manifestation névrotique du « féminin-source d'existence ».

3.1. Les menstrues

Les menstrues sont le signe qu'une femme peut concevoir. Elles sont donc « responsables » et « symptomatique » de l'existence. Nous avons expliqué dans la 2^{ème} partie que dans la société maghrébine ce sang est prohibé, secret et angoissant. Mais « le rejet » angoissant du sang menstruel n'est pas une exclusivité arabo-berbère. La majorité des civilisations « modernes » ont une image négative des « menstrues ». Georges Bataille avance que cette peur des menstrues est due à la connotation « violente » du sang et à l'angoisse existentielle dans le passage du néant à l'être :

« Ces liquides sont tenus pour les manifestations de la violence interne. De lui-même le sang est signe de violence. Le liquide menstruel a de plus le sens de l'activité sexuelle et de la souillure qui en émane : la souillure est l'un des effets de la violence. L'accouchement ne peut être détaché d'un tel ensemble : n'est-il pas lui-même un déclenchement, un excès débordant le cours des actes en ordre ? n'a-t-il pas le sens de la démesure sans laquelle rien ne pourrait passer du néant à l'être, comme de l'être au néant ? »⁸⁰⁴

Les menstrues ne peuvent être détachées de l'accouchement donc de l'existence. Ils permettent le passage « du néant à l'être ». Ils sont responsables de la production de la société qui les « rejette ». Une dichotomie qui amorce déjà la problématique existentielle. L'œuvre de Rachid Boudjedra revient de façon obsessionnelle sur ce sang menstruel⁸⁰⁵ à travers une forte violence scripturale. Si dans *L'insolation* il est une phobie névrotique dans *La pluie*, il est une malédiction existentielle. Nous interrogeons donc l'écriture des menstrues dans leurs représentations et leurs symboliques existentielles chez Rachid Boudjedra.

⁸⁰⁴ Georges Bataille, *L'érotisme*, op.cit. p.56, 57.

⁸⁰⁵ Nous le retrouvons notamment dans l'œuvre de Mustapha Benfodil mais d'une façon moins obsessionnelle : « ...Au cours du cycle infernal, oups, monstruel, non, je vais y arriver, menstruel, oui, c'est ça, monstruel, non, MENSTRUUEL NOM DE DIEU, MENSTRUUEL !... » Mustapha Benfodil, *Archéologie du chaos...* op.cit., p.23

3.1.1. Les menstrues entre le social, le culturel et l'existentiel

Les menstrues dans l'inconscient masculin (arabo-berbère) sont symbole d'impureté, d'horreur, d'abject, d'incompréhension, de tabou et parfois de peur. D'après Michèle Preager cette représentation « angoissée » est transcrite dans la littérature masculine. La théoricienne explique que Dieu ne considérerait pas « les menstrues » comme une punition mais le regard « culturel » a altéré cette image que l'on retrouve dans la littérature.

« C'est que peut-être il ne les considérerait pas comme une punition ou une malédiction, au contraire de tant d'écrivains masculins. L'Age d'homme, c'est aussi une prise de conscience horrifiée, celle de la castration inexorable qui se joue tous les mois dans le corps de l'autre : la femme est, « impitoyablement » écrit Leiris, « saignée » toutes les quatre semaines. Les règles sont censées ne pas nous faire oublier que, nous femmes, quelques sophistiquées ou érudites que nous puissions être, ne faisons jamais vraiment partie de la société car, quatre jours par moi, nous sommes réintégrées dans le giron cruel de la Nature »⁸⁰⁶

La théoricienne explique que dans *La pluie*, Rachid Boudjedra déroge à la règle, elle rappelle que Hafid Gafaïti affirme que l'écriture de ce texte est « un acte de libération et de jouissance »⁸⁰⁷. Comme l'affirme ce dernier Boudjedra adopte le regard féminin comme une résistance « C'est que Boudjedra nous présente une pensée féminine en action »⁸⁰⁸.

Dans *La pluie* Boudjedra adopte un regard féminin face aux menstrues. Le texte s'attarde sur le choc avec lequel la jeune fille « subit » sa puberté incomprise ; face à un corps saignant « je me suis nouée. Je me suis engouffrée dans le labyrinthe de l'échec et de la culpabilité. Je me suis pansée comme on fait avec une blessure qui n'arrête pas de couler. »⁸⁰⁹. Puis il met en relief la réaction sociale très violente (spécifiquement le frère cadet) qui finit par condamner cette nature dans l'inconscient féminin. Dans son incompréhension, la narratrice s'imagine que le garçon aussi avait

⁸⁰⁶ Michèle Preager, Boudjedra, *La plaie : réflexions d'une femme à propos de La pluie*, in Hafid Gafaïti, *Une poétique...*, op.cit. p.88.

⁸⁰⁷ Hafid Gafaïti, *Les femmes dans le roman algérien*, op.cit. p.295.

⁸⁰⁸ Michèle Preager, Boudjedra, *La plaie : réflexions d'une femme...* op.cit. p.88

⁸⁰⁹ Rachid Boudjedra, *La pluie*, op.cit. P.9

« ses règles », ne prenant pas conscience du tabou et de l'indécence de sa question, elle posa la question à son frère. La réponse à cette incompréhension de la nature arrive dans la violence physique et morale qui va bouleverser sa psyché :

« J'en fis par-allusivement- à ma mère. Elle fonça les sourcils. Mais ne pipa mot. J'en touchai discrètement un mot à mon frère cadet. Il me gifla. Puis s'esclaffa disant tout en bricolant un vieux modèle réduit d'avion maintenant ça ne va pas seulement te servir à pisser. Je ne compris pas grand-chose à ce qu'il me dit là mais pressentis – très vite- que c'était très grave. Fatal. J'en restai coite. »⁸¹⁰

Michèle Preager fait un parallèle entre l'écriture de Rachid Boudjedra et la théorie lévi-straussienne qui prétend que la culture est l'égale de la nature. Elle affirme que cette confrontation entre la narratrice et son frère prouve que ce moment « naturel », existentiel et social et en décalage avec le culturel. La narratrice, dès lors, prend conscience du monde (de la culture) avec lequel elle se confond puisqu'il est qui est à son image (étant), une image qu'elle refusera⁸¹¹.

« Il me semble que *La pluie* désigne cette rencontre-là, ce moment-là, celui des premières règles, et rend évident l'incomplétude de l'équation lévi-straussienne : culture égale société. Ce moment éminemment 'naturel' certes, intime mais aussi existentiel et social : la gifle du frère fait prendre à la diariste 'conscience du monde' ; moment ontologique : elle 'découvre' que les 'gens et les choses' sont 'à [son] image'. 'Dès lors, écrit elle, j'évitai de me regarder dans un miroir' (p.10) »⁸¹²

Nous rejoignons l'analyse de la théoricienne et nous y ajoutons une lecture philosophico-existentielle :

Nous ne nous intéressons pas à la réaction sociale face à la puberté dans sa dénonciation féministe. Nous interrogeons plutôt la violence sociale créée par le culturel qui rompt avec le naturel. Rachid Boudjedra nous offre le regard féminin face à sa nature-productive. La citation ci-dessus dessine l'altération sociale du naturel. Le lecteur assiste à la peur du risque de la reproduction et son impact sur le regard que le

⁸¹⁰Rachid Boudjedra, *La pluie*, op.cit. P.14

⁸¹¹ Nous citerons dans la page suivante la citation qui met en corrélation cet épisode avec sa perception du monde et par conséquent la sienne.

⁸¹²Michèle Preager, Boudjedra, *La plaie : réflexions d'une femme...*op.cit. p.89

féminin porte sur ses menstrues. Les menstrues symptôme du corps fécond. Un corps doté désormais du pouvoir de « l'existence ». Le vocabulaire qu'elle utilise pour qualifier sa puberté est paradoxalement nihiliste et fataliste. Elle finit par dire « fatale ». Le contraste est saisissant, elle qualifie ce « don » de vie par la mort, il est « fatal ».

Au début et à la fin du texte, la narratrice revient sur cet épisode qui semble fondamental dans l'évolution du personnage. Elle explique comment cette altération de la nature par « le monde » a altéré l'image qu'elle a de son « être ». La société étant à son image puisqu'elle-femme engendre la société :

Début du récit : « J'ai regardé les gens et les choses. J'eus l'impression que je les découvrais pour la première fois. Sortes de nains pitoyables Malheureux. Vivisectionnés. A vif. A mon image. Dès lors j'évitai de me regarder dans un miroir. Je fus dominée par une nette tendance à la décomposition et à l'effaçage. J'étais devenu adulte. Une jeune fille. En fleurs. Fleurs ensanglantées couleur vermillon peut-être ? Quelle ironie ! Je n'eus plus qu'à m'exiler à l'intérieur de mon propre être. Ce que je fis. Loin des regards. Je m'encoignai. Me renfrognai. Le dedans. Et le dehors. L'apparence. Et l'enfouissement. »⁸¹³

Fin du récit : « Quand je deviens pubère j'ai cru que j'allais. Je demandai à mon frère cadet s'il lui était arrivé la même chose. S'il avait saigné lui aussi. Perdu son sang abondamment. Il me gifla. Et proféra ses obscénités sur les fonctions insoupçonnées jusque-là de mon sexe. Bien que mon cadet de trois ans était bien plus futé que moi. Je n'ai pas compris pourquoi. Mais ce fut le début d'une longue histoire. D'une terrible névrose. Cela fixa tout pour moi. Créa en moi des dispositions particulières. Peut-être ma vocation de médecin. Et certainement ma phobie des hommes. »⁸¹⁴

Les champs sémantiques de ces deux citations sont dominés par la dualité vie/mort. Les menstrues source de vie deviennent pour la narratrice une source de névrose, elles sont destructrices. La gifle de son frère est une violence physique et psychologique, durant laquelle elle apprend que « son sexe » produit la vie. Se rattache

⁸¹³Rachid Boudjedra, *La pluie*, op.cit. p.10.

⁸¹⁴*Ibid.*, p.145

à cette nouvelle fonction « existentielle » la phobie de l'homme (société). C'est à ce moment que s'enchevêtrent dans la psyché du personnage le naturel et le social.

Dès lors elle rejette le social parce qu'il est agression et le naturel parce qu'il est souillure. Toutefois, elle est membre de cette société, de ces « nains pitoyables Malheureux. Vivisectionnés », elle rejette donc sa propre image comme l'affirme Michèle Preager. Tentant de fuir le social, la narratrice se réfugie dans le naturel « perdu ». Elle répète désirer l'enfouissement et la décomposition. La décomposition est un retour à la terre, il est, comme nous l'avons expliqué plus haut, un retour vers le naturel dans une unité avec le cosmos.

L'image dans ce texte est l'étant (ce qui se donne à voir). Comme nous l'avons expliqué plus haut l'étant est constitué par le monde (société, culture etc.). Elle prend conscience que ce monde, qui constitue la société, la constitue. Elle tente de fuir cet étant pathologique dans son être-premier non souillé par le monde « m'exiler à l'intérieur de mon propre être ». Mais comme un être, dans l'absolu, n'existe pas elle choisit la décomposition comme retour à la source. A travers le texte de Rachid Boudjedra le *Da-sein* se confronte à l'étant et réfléchissent « le monde » qui le constitue. Le regard féminin qu'adopte le texte dans son écriture « des menstrues » donne une dimension nouvelle à l'interrogation existentielle puisque c'est dans ce corps capable de donner la vie que l'interrogation se pose. Le corps essence qui « rejette » symboliquement « le don de vie » tant altéré par « le monde ».

3.1.2. Les menstrues purificatrices.

Si dans le point précédent nous avons étudié comment l'écriture boudjedrienne adopte le regard féminin et imagine les angoisses de celui-ci face au corps-fécond, dans cette partie nous allons tenter de comprendre les angoisses du masculin face au sang menstruel.

Certes le mythe du sang et sa peur sont une constante de l'œuvre de Rachid Boudjedra mais nous y constatons des attributs différents. Dans *L'insolation* la phobie du sang est évoquée tout au long du récit « La peur du sang » p.24 L.I. Mais les sangs

différents et leurs mises en textes nous dirigent vers des symboliques différentes. Nous allons nous attarder désormais sur la psychose scripturale qui entoure les menstrues chez Mehdi.

Le texte aborde compulsivement cette peur viscérale des menstrues, dans différentes situations et avec plusieurs personnages féminins « *Tu pues le sang et les règles. Laisse-moi en paix* » p.135 L.I. ou encore « *Tu as tes règles, va-t'en ! Peur du sang !* » p.98 L.I. Mais nous avons relevé deux situations narratives où les menstrues sont, à notre avis, une expression symbolique du mal-être existentiel. D'abord lorsqu'elles interviennent lors d'une relation sexuelle avec Nadia, et lorsqu'elles sont le prétexte du rétrécissement du cadavre maternel.

L'érotisme qui s'exprime dans la relation de Mehdi et Nadia est inabouti⁸¹⁵. Le narrateur tente à plusieurs reprises d'alimenter son attraction sexuelle malgré « la difformité » prétendue de certaines parties du corps de son amante. Enfermé dans les toilettes des femmes, et tentant de consommer la relation intime jusqu'au bout, il est surpris par une publicité pour serviette hygiénique. Envahi par une forte angoisse il cesse immédiatement la relation sexuelle :

« Je me retirai en vitesse, affolé [...] C'était une publicité pour serviettes hygiéniques [...] à nouveau le mythe du sang m'assaillait de toutes parts. Je n'avais aucun répit. Même là, dans ces abjects cabinets où j'avais élu domicile une partie de la journée, je n'étais pas à l'abri de la prophétie implacable. Jamais le sang n'avais cessé de me hanter, et voilà qu'occupé à jouir sournoisement avec mon amante, il fallait que ce dégoût me prit, que j'eusse les membres glacés et que j'allasse dans la tinette vomir toutes mes tripes, avec dans ma tête des images de massacres collectif » p .134 L.I.

La peur du sang s'entremêle à la relation sexuelle. La nausée interrompant cet acte qui devient « névrotique ». Toutefois faisons une distinction entre « la peur naturelle » et « la terreur névrotique »⁸¹⁶. La peur dans ce passage est

⁸¹⁵Nous reviendrons sur cette affirmation antérieurement.

⁸¹⁶« Le concept de peur est un concept « typiquement flou » (Morin, 1993). Située entre l'angoisse, la crainte et l'effroi au plan individuel, et entre la panique et l'épouvante au niveau collectif, la peur est un ingrédient commun à beaucoup de phénomènes au sein desquels elle varie dans ses manifestations, causes et conséquences. » Denise Jodelet, *Dynamiques sociales et formes de la peur*, 2011, <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2011-2-page-239.htm> consulté en Janvier 2018.

psychopathologique⁸¹⁷. Nous pouvons avancer qu'elle trouve son origine dans un traumatisme de l'enfance (entre autre la mère aspergée du sang lors d'un rituel vaudou). Mais cette angoisse des menstrues qui viennent interrompre un acte de reproduction peut avoir une symbolique qui dépasse la lecture psychanalytique.

Le point commun entre la relation sexuelle et les menstrues est « la reproduction », la création de la vie. Nous étudierons dans les points suivants comment l'érotisme angoissé témoigne de l'angoisse existentielle. Et dès que l'acte semble aboutir l'angoisse des menstrues vient raviver ce mal-être pour interrompre l'acte. L'angoisse des menstrues est donc une forme de survie à l'existence. Un refus de revivre son existence en la reproduisant.

Les menstrues dans cette lecture sont l'analogie de la fécondité qui semble être la source de la névrose. Cette théorie se confirme lorsque Mehdi, après l'interruption de l'acte, affirme que ce sont ces menstrues qui « tuent » les femmes. Ils affirment que celles-ci finiront par mourir de cet « écoulement vaginal » :

« ...Et maintenant ces pochettes affreuses où l'on met le sang des pauvres femmes, coulant à un débit régulier dans les méandres de mes rêves. Elles en mourraient toutes de cet écoulement vaginal et pernicieux et l'on n'aurait plus qu'à les entasser et à les emmener, loin des regards des enfants, afin qu'ils n'aient pas peur. »p.135 L.I.

Le narrateur accuse les menstrues d'être la cause du malheur féminin. Et par la même le sien puisqu'il est le fruit de ce malheur. Si nous interrogeons l'essence de l'existence chaotique de Mehdi, nous constatons que son origine demeure les menstrues maternelles. D'abord parce que ses menstrues prouvent la féminité puis parce qu'ils créent la vie. Ils sont la source du malheur maternel qui a été violé à cause de sa féminité (menstrues, symbole de féminité) et qui a engendré Mehdi lors de cette agression à cause de sa fécondité. Les menstrues sont donc le problème existentiel de Mehdi et de sa mère.

⁸¹⁷« LeDoux (1996) distingue ainsi les paniques ou les terreurs incontrôlables, qui seraient de caractère psychopathologique, et les peurs courantes qui, raisonnées, agissent comme un mécanisme d'alerte et de vigilance face au danger » Ibid.

Suivant cette logique nous allons tenter de comprendre en quoi les menstrues maternelles post-mortem sont purificatoires ?

Nous avons évoqué plus haut que, lors d'un cauchemar, Mehdi se voyait contraint de transporter le cadavre de sa mère sur son dos dans un sac. Le cadavre étant lourd, il se demanda comment il allait pouvoir le transporter. La vieille qui veillait sa mère lui assurait qu'il allait rétrécir puisque sa mère avait eu ses règles. Mehdi s'étonne de l'admiration que cette vieille a envers les « règles abondantes » d'un cadavre.

« 'N'ayez pas peur – dit-elle – ce n'est que la culotte de votre pauvre mère. Elle vient d'avoir ses règles. Et quelles règles ! Je les souhaite à toutes les femmes mortes.' [...] ma mère qui n'avait jamais été trop encombrante, n'allait pas se mettre à me poser des problèmes, une fois morte... Que puisqu'elle venait d'avoir ses règles, il était normal qu'elle rétrécisse. Elle avait l'air sincèrement admirative au sujet du sang menstruel. »p.95, 96 L.I.

Giuliana Toso Rodinis donne à cette scène une symbolique humaniste. Elle lit ces menstrues comme une purification de la violence humaine et de la cruauté du silence face aux injustices.

« On souligne l'allure absurde de cette vieille de m'hospice qui croit en un rétrécissement du cadavre, une fois vidé de sa sécrétion impure.

C'est « la peur du sang » qui se traduit dans ces pages violentes et qui est comme évoquée dans un délire où se brouillent toutes les images de la violence humaine, de la cruauté cachée sous l'indifférence face aux tragédies du monde. »⁸¹⁸

Compte tenu des injustices qu'a subies la mère de Mehdi et le silence qui a entouré ces violences, cette lecture semble plausible. Par ailleurs, nous proposons une lecture qui prend en compte la symbolique des menstrues et leur lien avec la maternité. En effet Margarita Garcia-Casado affirme que la métaphore du sang dans l'œuvre de Rachid Boudjedra est fortement liée à l'image maternelle

« ... la métaphore du sang féminin, ou encore ces images de sexes féminins 'barbouillés de sang'(La Répudiation p.28) qui envahissent l'univers familial de Rachid, le narrateur

⁸¹⁸ Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, op.cit. p.52

de *La Répudiation*, permet à l'écriture de Boudjedra de refouler la dualité de l'imaginaire maternelle qui transparaît à travers ses textes. »⁸¹⁹

Nous ajoutons à l'image maternelle celle de la symbolique de la fécondité. Les menstruations du cadavre sont une purge. Nous avons émis plus haut l'hypothèse selon laquelle les menstrues représentent le malheur du féminin. La mère est donc enfin libérée de ce qui lui a valu autant de malheur, sa féminité et sa fécondité. La vieille lui explique qu'il faudrait éviter les moineaux puisque « *il y a trop de moineaux et ils risquent de venir picorer la chair de votre maman. Ils aiment les femmes qui ont leurs règles.* »p.96 L.I. Les moineaux, dans la logique de notre réflexion, symbolisent la société qui « domine » et « violente » la féminité. Cela conforte notre théorie.

Selma (la mère de Mehdi), avant d'être enterrée, finit par se purger de ce malheur de l'existence, et de son don d'existence. Elle est libérée de ce qui a fait d'elle la proie de la société, du violeur, du silence et de la condition féminine. Mehdi est aussi libéré de ces menstrues (fécondité) qui ont causé son existence. Elle l'a libérée du déshonneur d'être le fils illégitime

Le corps de la femme sous cet angle représente un récipient socioculturel chargé du déshonneur que comporte sa féminité. Celle-ci est la cause de la défloration déshonorante et de l'enfant illégitime. Le rétrécissement du corps vidé du sang, symbolise le corps féminin vidé du poids du « 3eyeb » et du déshonneur. Le cadavre qui rétrécit représente le déshonneur qui disparaît avec la disparition des menstrues, afin qu'il soit moins lourd à porter pour le fils produit de ses menstrues.

3.2. Le sang du sacrifice

Le sang du sacrifice est dans beaucoup de civilisations un acte de « salut » et d'affranchissement. Les religions monothéistes ont abondamment évoqué cette symbolique. Dans la religion musulmane le sacrifice le plus célèbre est celui d'Abraham qui s'est transformé en un sacrifice animalier afin de sauver son fils. Mais le « sang » de Jésus reste le sacrifice le plus célèbre.

⁸¹⁹Margarita Garcia-Casado, *Images maternelles...*op.cit., p.102, 103.

« Mt 26, 26-28 « Pendant le repas, Jésus prit du pain, et après avoir dit la bénédiction il le rompa et le donna à ses disciples, en disant ‘Prenez et mangez, ceci est mon corps.’ Il prit ensuite une coupe et, après avoir rendu grâces, il la leur donna, en disant : ‘Buvez-en tous, car ceci est mon sang, le sang de l’alliance, répandu pour beaucoup en rémission des péchés. » »⁸²⁰

Le sacrifice a souvent pour but de sauver l’autre, il répare les injustices ou un déséquilibre naturel. Le sang du sacrifice de Jésus a servi à sauver l’humanité. A préserver l’existence. Une offrande guérissante qui absout des péchés. Le processus dans l’œuvre boudjedrienne est le même mais l’intention diverge.

Nous avons expliqué dans la 2^{ème} partie, en parlant du sacrifice animalier puis de son inscription littéraire, que la littérature boudjedrienne se sacrifie. Nous avons alors émis la théorie, en nous appuyons sur les travaux de Georges Bataille, que ce sacrifice tente de réparer l’éros maghrébin altéré par la nature. C’est dans cette même optique que nous lisons cette effusion de sang dans l’œuvre boudjedrienne mais d’un point de vue existentialiste.

Le sacrifice animalier est omniprésent, constamment dans un désir de réparation et de guérison. Mais guérir de quoi ? La première offrande de sang est celle du coq sacrifié afin de la guérir la mère ; sa maladie ayant été provoquée par une existence jonchée d’injustice et de silences. A travers ce sacrifice, le texte (la sorcière) tente de guérir l’existence de la mère. Le deuxième sang est celui de la chèvre qui aspergera Samia en tentant de réparer l’acte sexuel (reproduction). Et si nous osons l’extrapolation, il tente aussi de guérir Samia de sa condition féminine. Ces deux sangs sacrificiels se mêlent et l’auteur dans une parenthèse au milieu du récit le confirme.

« puis à dire qu’il avait séduit une jeune élève qu’un nègre avait aspergée du sang d’une chèvre noire, avant de la laisser se noyer dans la mer ? N’est-ce pas cette image de la mère inondée par le sang du coq noir pendant le rite auquel il avait assisté alors qu’il était enfant et qu’il avait transformé, grâce à une fabulation malade, en sang de chèvre [...] Certainement que la clé de cette affaire se trouvait là... Sinon la coïncidence aurait été un

⁸²⁰ Pierre Milliez, *La somme existentielle, III/III la divination de l’Homme, une histoire d’amour*, BoD, 2015 P.313 :<https://books.google.dz/books?id=q0SVCgAAQBAJ&pg=PA313&dq=le+sang+du+sacrifice+et+%27existentielle&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjL2te02tPZAhUBaROKHV9ZDAkQ6AEIJjAA#v=onepage&q=le%20sang%20du%20sacrifice%20et%20'existentielle&f=false> consulté en décembre 2017

peu trop belle, un peu trop tirée par les cheveux pour qu'on pût y croire, ne serait-ce qu'un seul instant, berné que l'on était par la logorrhée de ce simulateur si bavard...) »p.157 L .I.

Georges Bataille affirme que la littérature-sacrifice tente de réparer la discontinuité de l'être. Mis en corrélation avec la théorie d'Heidegger nous avançons que le sang sacrifice tente de guérir l'essence du « monde » altéré. Boudjedra essaie de purifier le naturel du social qui l'altère. Il tente de sauver l'étant.

A l'instar du sang du Christ, Boudjedra offre le sang de son œuvre. Toutefois si le Christ verse son sang afin de préserver l'existence (l'humanité), Boudjedra verse le sang de son œuvre afin de guérir la société du fardeau de l'existence tel qu'il le décrit.

Le sang des menstrues est le sang qui amorce l'existence. Le sang du sacrifice est le sang qui guérit ou répare l'existence. Le sang est ce qui constitue le corps humain. Il est la source du problème existentialiste d'un point de vue biologique et idéologique. Mehdi qui est née dans le sang et qui mourra sang l'écrit pour se réfléchir et réfléchir à son être et son étant.

4. L'Eros angoissé

La phénoménologie a apporté à la réflexion existentialiste « le retour à la source ». La phénoménologie « *est un courant de pensée [...] sa tendance fondamentale est celle du retour au concret. Husserl conçoit ce retour au concret comme un retour à 'intuition originare' des choses et des idées...* »⁸²¹. Si on applique cette théorie à la littérature et son interrogation existentialiste, le corps devient la source de la pensée existentielle :

« 'le retour au choses mêmes' et donc aussi au corps, ne serait-ce que parce que la première expérience de l'homme est celle de sa présence au monde qui s'opère par le corps. Le corps devient ainsi ce par quoi chaque individu peut concrètement s'exprimer. »⁸²²

Mais la première expérience au monde s'opère dans le corps féminin. L'existence du corps est d'abord dans le giron maternel. La source de cette présence intra-féminine est l'érotisme. Par conséquent nous pensons que l'écriture de l'érotisme angoissé ou inabouti dans *L'insolation* et dans *Archéologie du chaos (amoureux)* est une interrogation de la source de l'existence. L'écriture obsessionnelle du sexe féminin est une écriture de l'organe à travers lequel l'existence se forme et duquel l'Homme surgit.

4.1. Le sexe féminin ou la blessure existentielle

Deux images dominent la représentation du vagin dans *L'insolation* et dans *Archéologie du chaos (amoureux)*: le vagin-blessure et le vagin-fascination. Pourquoi Yacine est-il obsédé par le sexe féminin ? Pourquoi la récurrence de la métaphore de « la blessure » ? En quoi écrire ces deux représentations interrogent-elles l'existence ?

Dans l'œuvre de Rachid Boudjedra l'organe féminin est décrit comme « la blessure » qu'il faut cautériser, la plaie de l'horreur (« *Je n'oublierais pas que je m'étais démené alors pour aller dévaster ce trou d'horreur [...] j'avais mis les doigts dans ce fouillis de poils humides...* »p.222 L.I.) ou la tumeur féminine («...un pauvre

⁸²¹Didier Julia, *Dictionnaire de la philosophie*, op.cit. p.212.

⁸²² Michela Marzano, *La philosophie du corps* ; op.cit. p. 45.

clitoris te pendouillant au beau milieu de la tumeur qui te sert de sexe » p.235 L.I.). Nous retrouvons aussi cette connotation dans le texte de Mustapha Benfodil où l'obsession y est plus prononcée et les représentations sont plus nuancées, mêlant l'horreur à la fascination. « *Soudain se découvrit à moi cette chose. La chose. Dans toute sa laideur et sa splendeur* »⁸²³

La fascination du vagin est liée chez Mustapha Benfodil à l'existence humaine. Il est l'orifice par lequel l'humain est conçu et par lequel il vient au monde. Différentes émotions se dégagent dans les descriptions qu'en fait Yacine : il le fascine puisqu'il est exclusivement féminin, il l'attire parce qu'il représente l'érotisme et il l'effraye parce qu'il est caché à la vue du masculin. Il est représenté comme « le grand trou ou la « grotte » insoupçonnée par laquelle provient l'humanité. Le vagin représente donc l'énigme de l'enfantement. Il est le lieu où se construit et d'où provient l'existence :

« C'est donc ça un V... ?

C'est donc cela la sublime grotte ?

La plaie prodigieuse ?

Verge spongieux.

Pulpeuse aspérité

Tunnel de mile vers le ciel. Depuis la nuit des temps, le monde sorti du vagin d'une femme, dérivant, comme les plaques tectoniques, vers son paradis originel, le Vagin Primordial, fondant par là même, la généalogie du Grand Retour. C'est d'ailleurs tout le sens de l'odyssée homérique... »⁸²⁴

Cette liaison entre l'obsession du vagin et le mal-être existentiel est d'autant plus plausible que Yacine exprime à plusieurs reprises son mal existentiel. Un mal-être qu'il relie à la naissance. La naissance étant directement reliée au vagin : « le monde sorti du vagin ». De ce fait la prison-existence qu'il décrit, trouve son essence dans le vagin féminin.

« J'étais un esprit sombre. Je vivais reclus dans ce que mon imagination avait de plus noir. Cioran écrivait : « N'être pas né, rien que d'y songer, quel bonheur, quelle liberté,

⁸²³Mustapha Benfodil, *Archéologie...* op.cit.p.20

⁸²⁴ Mustapha Benfodil, *Archéologie...*, p.23

quel espace ! ». C'est peut-être cela que je voulais donner à Camélia : cette absurde liberté. Peut-être que cette terrible sentence de Cioran avait fait son chemin prématurément envers mon enfer intérieur : Libre comme un mort-né.

« J'aimerais être libre, éperdument libre. Libre comme un mort-né. »⁸²⁵

Yacine tente d'appréhender son mal-être en maîtrisant « le trou ». Il se réfléchit et réfléchit son être dans ce qui devient un espace d'existence, la porte de l'existence : « *Désormais, j'orientai toutes mes recherches vers le Trou. Et la théorie du Trou sera ma hantise pendant des années. Le trou dont on naît, dont on tire quantités de plaisir [...] où l'on sera jetés lorsque nous ne serons plus dans notre désintégrité physique...* »⁸²⁶. Le vagin est métaphoriquement le trou du monde, de la naissance à la mort. Un trou mystérieux et inquiétant.

Yacine est fascinée par « la sublime Plaie »⁸²⁷. Celui-ci est le « palimpseste » de l'humanité, contenant toutes les réponses sur le monde : biologiques, métaphysique et anthropologique, car il est l'origine du monde. Il représente l'initiation « les premiers » signes de la vie et de l'ontologie. C'est dans le vagin que Yacine questionne l'origine du monde et par là l'origine de l'existence humaine:

« C'était pour moi un champ d'explorations extraordinaire, un chantier de fouilles archéologique inestimable qu'il fallait ouvrir en urgence. Dans ce petit trou, mine de rien, dans cette excavation labiale devait se cacher, j'en étais persuadé, une mine d'informations bio-métaphysique et tout un matériel génétique fossile : les premières bactéries, les premières algues, les premiers parchemins, les Ecritures, le Diable, le Mal, le Graal, la géologie du désir, la généalogie de Dieu, l'origine du Monde, l'Inconscient de l'Humanité et bien d'autres mystères de même calibre. »⁸²⁸

Mais le vagin est aussi blessure (spécifiquement dans l'œuvre de Boudjedra). Il est la blessure de la vie, celle de l'existence chez le masculin comme chez le féminin. Il est la blessure saignante de la femme parce qu'il est la source de ses problèmes : l'honneur qui pèse sur elle y est rattaché, la féminité, la fécondité et toutes les connotations qui l'ont condamnée à la condition féminine que les deux auteurs

⁸²⁵ L'archéologie du chaos (amoureux), P.35

⁸²⁶ Mustapha Benfodil, Archéologie..., p.28

⁸²⁷ Ibid. p.29

⁸²⁸ Ibid.

dénoncent⁸²⁹, y sont rattachées. Cette plaie est aussi la blessure du masculin, d'abord dans sa relation conflictuelle avec le féminin et l'érotisme aliéné que représente le « mystérieux » vagin. Ensuite, il est la plaie de l'existence puisque c'est par cet orifice que l'existence débute.

4.2. L'érotisme inabouti

Nous observons dans le texte de Rachid Boudjedra un érotisme incertain. La jouissance est recherchée mais peine à aboutir, ou elle aboutit dans le meurtre. Nous avons expliqué plus haut que l'érotisme boudjedrien est souvent Thanatos, il s'exprime dans la démesure, dans l'abject et dans l'horreur. Le texte de Mustapha Benfodil s'inscrit également dans cette violence de l'érotisme angoissé⁸³⁰, néanmoins, nous allons concentrer notre analyse sur l'œuvre de Rachid Boudjedra où l'éros angoissé est plus explicite et largement symbolique. Nous allons tenter de comprendre en quoi cet érotisme « particulier » traduit un mal-être existentiel ? En quoi la société de l'avoir influence-t-elle l'érotisme ? Comment en écrivant l'angoisse, le texte dénonce l'altération sociale de l'éros et de l'être ?

L'érotisme de l'œuvre de Rachid Boudjedra a toujours suscité la curiosité scientifique. Certains l'ont qualifié de pornographique, d'autres de pathologique. Dire que l'érotisme chez Boudjedra n'est que source d'angoisse serait erroné. Leila Ibrahim-Ouali affirme que dans de nombreux de ses textes (entre autre *La répudiation* et *les 1001 années de nostalgie*) l'érotisme est un vecteur de vie, de réconciliation et de renaissance. Elle explique que dans sa relation avec Céline (*La répudiation*), Rachid tente de renouer avec la vie dans le corps de l'amante :

« L'amour physique est transcendé il n'est plus seulement subordonné au plaisir ; il se fait le vecteur de l'épanouissement de l'être. [...] L'anéantissement dans le corps de l'autre permet d'atteindre un état de sérénité suprême. L'amant lie son retour à la vie et

⁸²⁹ Voir partie féminin

⁸³⁰ Nous pensons d'abord à la relation inaboutie avec Kheira la belle-mère que nous avons étudié ultérieurement et au viol de Sonia que nous avons aussi étudié ultérieurement.

au monde à la possession du corps de l'amante. Le plaisir sexuel guide l'être vers une renaissance totale. Le sexe féminin est d'ailleurs assimilé à un trou de vie'»⁸³¹

Mais la tentative de renaissance et de l'épanouissement échoue dans *L'insolation*, puisque Mehdi n'arrive à aucune jouissance et l'érotisme est inabouti. De plus l'érotisme de *La répudiation* ne peut pas être résumé à sa forme « positive », puisqu'en dehors de la relation « aboutie » qu'il vit avec Céline, l'intimité que Rachid vit avec sa cousine est interrompue par la peur des sécrétions corporelles tout comme est le cas avec Nadia (*L'insolation*). Par conséquent nous ne pouvons pas garantir à l'érotisme boudjedrien l'acte salvateur et restructeur que lui impute la théoricienne :

« La lecture des scènes érotiques de l'œuvre boudjedrienne doit faire apparaître le caractère quasi mystique de l'attitude des personnages masculins. Leur soif d'absolu s'assouvit dans le corps de leur double féminin. La lascivité et la luxure reconstruisent en quelque sorte un univers sacré et se font les supports d'une quête douloureuse et acharnée. En effet, il est une constante qui caractérise toute l'œuvre de R. Boudjedra, à savoir la correspondance entre le début de la quête existentielle et ontologique du héros et la découverte de la femme [...] l'érotisme, seul coupable de combler la solitude de l'homme du désert, est érigé en principe d'existence et d'équilibre affectif. »⁸³²

Nous ne nions pas un érotisme jouissif que nous pouvons rencontrer dans nombreux de ces textes mais son œuvre est tout aussi dominé par un érotisme angoissé et inabouti. Il est certes mystique et sacré, il est aussi lié à une quête identitaire, existentielle et métaphysique, mais cette quête n'aboutit pas toujours vers la sérénité et l'équilibre affectif. Giuliana Toso Rodinis en a fait une analyse plus nuancée expliquant que cette écriture est d'abord une dénonciation du comportement social algérien envers l'élément féminin, et en second lieu, une recherche existentielle dans le féminin-créateur :

« L'amour devient ainsi « une affaire » qui a cours sur le marché de l'exploitation féminine de 'l'exploitation féminine' les interprètes de la révélation oubliant que la femme est le miroir dans lequel l'homme doit contempler sa propre image, la forme

⁸³¹ Leila Ibrahim-Ouali, *Rachid Boudjedra : écriture poétique et structures romanesques*, op.cit. p.55, 56

⁸³² Ibid. p.54.

épiphanique dont la vision le rattache à son créateur, à son origine. [...] Symbole de l'origine et de la mère, elle est le Féminin-créateur. La théophanie. »⁸³³

L'érotisme est un élément central dans *L'insolation*. D'abord le viol de la mère, qui constitue le noyau de la narration, puis l'érotisme « presque jouissif » avec Samia, l'archétype de la femme parfaite, et enfin Nadia, qui représente l'érotisme névrotique vacillant entre un désir inassumé et une jouissance inaboutie. La narration évolue dans le rapport de Mehdi aux personnages féminins. Chacune de ces représentations laissent supposer que le fait érotique est le support symbolique à travers lequel le personnage pense son existence. Puisque « *Tout phénomène sexuel est un phénomène existentiel* ». ⁸³⁴

4.2.1. Samia

Dans la partie où nous avons étudié la virginité, nous sommes longuement revenue sur la défloration de Samia. Mais cette analyse était une lecture féministe de *L'insolation*. Dans ce point nous allons étudier cette scène dans son écriture érotique. Aussi nous reprendrons quelques passages déjà cités afin de rendre compte de leur expression érotique.

Samia représente l'idéal féminin dans *L'insolation*. Mehdi est admiratif de sa féminité, de sa personnalité, de son intelligence et de son corps. Elle est, avec la mère, le seul personnage qui dessine la beauté dans ce texte. La narration annonce dès le début un érotisme à venir entre ces deux personnages. Mais si Mehdi est amoureux de Samia, celle-ci semble attendre de la relation charnelle la simple rupture avec « le clan ». Le lecteur est donc en attente d'une écriture érotique qui rende compte de la jouissance amoureuse. Mais la narration est « décevante ».

D'abord l'espace érotique est angoissant, l'acte se passe dans un petite mausolée, « blanc de l'extérieur, sale de l'intérieur. », il décrira plus bas qu'elle est infestée par l'urine et les défécations des chats. Ensuite la narration de la relation charnelle est « objective ». Le narrateur commence par décrire ses angoisses face à cet acte. Il tente ensuite de gagner du temps en posant «les oursins sur son sexe ». Et l'acte érotique

⁸³³ Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites...*, op.cit. p.15

⁸³⁴ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I*, op.cit. p.81

« concret » est en « éclipse ». Aucune jouissance n'est décrite, le contact des corps est absent, et la description du corps de l'amante, avant et après l'acte, est imprégnée d'angoisse et de ridicule.

«...Je l'avais dénudée et ses yeux ne brillaient plus comme durant tout le trajet entre la grande ville et la petite plage, à l'écart de tous [...] j'avais mis un oursin sur le sexe de la jeune fille et trouvé qu'au fond la comparaison était non pas saugrenue, mais idiote ! idiote ! Elle frileuse avait honte de sa position ridicule mais elle savait que je voulais gagner du temps avant la défloration, la mise à mort ou la mise à vie ? [...]. Puis il avait fallu en finir, car le jeu avec l'oursin était devenu fastidieux. Samia avait d'ailleurs froid et la chair de poule sur sa chair glabre m'avait décidé à la faire entrer dans la mausolée. Là, fut le sang ! Banalement. Entre l'odeur de la bougie et celle de l'urine de chat, je l'avais coupée du clan auquel elle était rattachée depuis toujours. J'avais tranché le fil de l'honneur. Elle était livide [...] elle jubilait, béante, les deux seins à la dérive de son corps, l'un retombant à droite, l'autre à gauche [...] le bruit du ressac de la mer, avec l'odeur du sang, d'anguilles vivantes et de pisse de gros chat blanc, nourri aux oursins. Elle déflorée pour l'éternité, jubilait plus qu'il ne fallait ; et moi par-dessus elle, calamiteux, atteint dans mon équilibre mental, celui que le barbier avait fait chanceler...Blême, j'avais l'impression d'avoir commis un acte ignoble...» P.21, 22 L.I.

D'abord il ne mentionne aucunement le caractère charnel ou amoureux de cet acte. Il l'appelle objectivement « la défloration ». Les détails qui concernent la féminité du corps de Samia ne comportent aucune érotisation jouissive. Les seins sont « ridiculisés », et le sexe est caché par des oursins dans une comparaison qu'il avoue être « ridicule ». Le personnage féminin est dans une posture de malaise et d'attente, et après l'acte elle est totalement désintéressée de Mehdi. La poitrine et le sexe sont l'expression de la féminité : ils sont ce qui différencie une femme d'un homme. Dans ce passage nous remarquons une angoisse de la part du personnage face au corps féminin, et cela même malgré le désir amoureux qu'il lui porte.

La relation érotique la plus positive est donc angoissante et inassouvie. L'amante est érotiquement absente, et Mehdi est prisonnier de ses angoisses et ne réussit pas à jouir de son désir. L'érotisme n'est donc pas abouti. Mais si l'Eros n'aboutit pas le Thanatos est présent. Le texte laisse sous-entendre que Mehdi a tué Samia. Nous avons vu plus haut que le meurtre était une des formes du Thanatos dans

son extrême violence. Nous avançons donc que la jouissance de l'éros n'aboutit pas mais le texte laisse entrouvert une possibilité d'un Thanatos abouti : « *Il ne me restait plus que qu'à sombrer, qu'à penser au corps de Samia, dévoré par le soleil...* »p.249

4.2.2. Selma (La mère)

Nous avons aussi évoqué le viol de la mère dans le chapitre du « viol conjugal ». Nous y revenons afin de rendre compte des différents types d'érotisme que comporte ce texte. A l'instar du personnage de Samia, nous allons reprendre quelques passages déjà cités afin de rendre compte de l'expression violente de l'érotique dans sa relation avec la conception.

Contrairement à Samia et à Nadia, l'érotisme qui concerne Selma n'est pas vécu de façon directe par Mehdi mais il a été conçu lors de cet acte. L'existence de Mehdi commence dans cet érotisme violent (Thanatos).

« Il l'avait coincée au moment où elle se baissait pour remonter le seau d'eau qu'elle avait jeté dans le puits. Et là dans une plaque de soleil, il l'avait violentée et pénétrée, sans prendre le temps de la déshabiller, ni même de lui ôter complètement sa culotte restée accrochée à mi-cuisse, lui donnant un air saugrenu que le satyre n'avait même pas remarqué [...] Il lui avait mordu la langue et l'avait tant terrorisée qu'il avait fini par la déposséder de son plus précieux atout pour un éventuel mariage ; et la voilà maintenant qui avait l'air idiote, même pas évanouie, ouverte pour l'éternité. Elle avait ainsi perdu l'ultime secret de son sang coulant frêle à travers ses cuisses et ses dessous mal tirés. Devenue la maîtresse de son beau-frère, elle n'avait rien dit, ne s'était même pas lavée et avait trainé dans son sillage des gouttelettes de sang, le restant de l'après-midi. »P.88 L.I.

Mehdi imagine ce premier rapport érotique qui initiera son existence. Un viol dénué de tout sentiment amoureux. Il n'est pas légitime et non-consenti. La mère-génitrice est une victime terrorisée et le géniteur est un agresseur froid et terrifiant. De cette union naît l'existence de Mehdi imprégnée par la fatalité et le désespoir comme le démontre le champ sémantique érotique : « violentée et pénétrée », « culotte restée accrochée à mi-cuisse, lui donnant un air saugrenu », « terrorisée », « l'air idiote », « son sang coulant frêle à travers ses cuisses », « trainé dans son sillage des

gouttelettes de sang ». Cette image violente de l'érotisme définira son inscription dans le texte. La violence, le ridicule et le sang imprègnent l'éros littéraire de *L'insolation*.

« Quant au plan paradigmatique, il est constitué par le système descriptif, ce que Harald Weinrich a nommé les « champs sémantiques d'image » interférents (interferierende Bildfelder), c'est à dire les associations émanant de certains mots chargés d'un potentiel connotatif suffisant ; elles évoquent chez le lecteur un champ spécifique et défini de représentations, dont il lui suffit souvent de rencontrer un élément pour en identifier tout le système. »⁸³⁵

Le champ sémantique des images érotiques est lié à ceux du jour de la conception. L'érotisme-naissance est donc synonyme de violence. Il est symbole de la mère agressée, terrorisée, et éternellement « perdue ». Mehdi avouera être libre dans la violence du ventre qui se fait violenter. Il explique qu'il était conscient de cette conception douloureuse. *« je me sens libre dans cette sorte de poche où je retrouve comme une conscience d'avant ma naissance, où, fœtus, je voguais dans le ventre de ma mère qui venait d'être violée. »* p 129

Le premier rapport de Mehdi avec l'érotisme s'opère donc dans le ventre maternel où il assiste à sa conception dans un viol « terrorisant ». Cette rencontre déterminera par la suite toutes les formes d'érotisme que décrit, imagine ou fabule Mehdi.

4.2.3. Nadia

Nadia est une infirmière-chef dans l'hôpital où Mehdi est enfermé. Le regard que porte ce dernier sur elle est déroutant. Elle est d'un côté la femme à la peau douce, à la chevelure noire et au corps attrayant, et de l'autre le personnage angoissant et dominateur qui perturbe le narrateur. Les scènes érotiques entre Nadia et Mehdi sont nombreuses, mais sont imprégnées d'une angoisse permanente qui empêche la jouissance d'aboutir. Il avoue le désirer mais ce désir est inassumé, il le qualifie de honteux *« ce désir que nous avons l'un de l'autre et que nous portions comme*

⁸³⁵H.R.Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p.290.

un chancre infect ou comme un cancer honteux dont nous n'osions pas parler entre nous...»p.130 L.I.

Nadia est l'image de « l'amante geôlière ». Entre les deux personnages le jeu érotique est une tentative échouée de domination mutuelle. La relation débute toujours dans un désir de soumission de l'autre mais échoue à cause des angoisses de Mehdi.

« Elle jubilait, déchirait mes vêtements et avant même d'être pénétrée, elle avait déjà sur les cuisses l'abject liquide qui poissait tout et tuait en moi toute frénésie. Elle arc-boutée à tuait quelques manches à balai, jurait tout ce qu'elle pouvait contre ma passivité et tout en continuant à baver [...] je pensais à d'autres femmes, à des photos de pin-up, à des positions excitantes, et finissais par la pénétrer profondément [...] Elle en voulait alors par-derrière et par-devant, par-devant et par-derrière. [...] Quelque chose, dans ma tête, me disait qu'elle était désirable malgré la peur du liquide épais qui n'arrêtait pas de couler de la blessure, mais il ne fallait pas me parler de sa poitrine ! Tans qu'elle était caché sous les vêtements, elle ne me dérangeait pas ; au contraire, elle me semblait opulente et j'avais envie de la tâter à travers le tissu de la blouse en nylon, mais dès qu'elle la dénudait, c'est le cauchemar ! elle avit un sein plus gros que l'autre et lorsque je la voyais ainsi, j'étais partagé entre l'angoisse, le délire et le fou rire. »p.10, 11 L.I.

D'abord l'espace érotique est répulsif : un cagibi et des toilettes pour femmes. La scène est décrite avec un vocabulaire cru où se mêlent l'abject des sécrétions et la difformité du corps féminin qui horrifient le personnage. La posture du corps féminin est « humiliante » et non-excitante. Il tente de retrouver son attraction sexuelle à travers son imaginaire mais la vue de « la difformité » de ces seins finit par tuer l'érotisme qui n'aboutit pas.

« Lorsque je riais trop, elle ne s'impatientait pas et me montrait les deux mamelles à la fois ; mon rire sardonique s'étranglait alors dans ma gorge et j'étais, tout à coup, pris de panique, ne sachant plus à quel délire me vouer [...] Mais je ne trouvais jamais la force d'aller au bout de mes envies, car la mollesse radicale reprenait mon corps. »p.12 L.I.

La deuxième tentative érotique aura lieu dans les toilettes pour femmes. Elle échouera également, à la vue des serviettes hygiéniques. Mehdi ayant une relation névrotique avec les menstrues comme nous l'avons expliqué plus haut. Les sécrétions

corporelles féminines sont dans l'œuvre boudjedrienne⁸³⁶ une angoisse constante. L'abject⁸³⁷ que représente ses sécrétions est répulsif et empêche l'acte sexuel d'aboutir.

D'après Michela Marzano, les sécrétions corporelles nous horrifient parce qu'elles renvoient l'humain à sa finitude. Elles sont l'expression de nos limites, entre autre la mort :

« Le corps est l'objet de notre finitude. Il est ce qui d'une certaine façon, nous renvoie ce tout ce qu'on ne voudrait pas être : notre fragilité, nos faiblesses, nos limites, nos maladies, notre mort... Il est un objet matériel qui produit des substances comme les sueurs, les excréments, les excréments ; qui nous attache à nos instincts et nos peurs ; qui nous emprisonne au monde... Il est « l'abject », « étranger », « méprisable ». »⁸³⁸

Il continue plus bas en citant Julia Kristeva qui explique qu'il existe deux types d'abjects polluants : la pourriture (la maladie, le cadavre) et les menstrues. Elle avance que les premières sécrétions représentent le danger qui nous vient de l'extérieur de l'identité et que les deuxièmes sont le danger qui vient de l'intérieur :

« Tout en se rapportant toujours aux orifices corporels comme à autant de repères découpant-constituant le territoire du corps, écrit Julia Kristeva, les objets polluants sont schématiquement, de deux types : excrémentiels et menstruels . (...) L'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavres, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacée par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort. Le sang menstruel, au contraire, représente le danger venant de l'intérieur de l'identité »⁸³⁹

Toutefois Mehdi est angoissé par les deux formes dont parle Julia Kristeva. D'abord il raconte le cadavre maternel et celui de Samia en état de décomposition,

⁸³⁶« Il fallait que les membres du clan eussent reçu des ordres stricts pour aller ramper sous le lit, barboter dans le caca des rats et les résidus de sperme échappée naguère de mon sexe ou de celui de la femme, séché maintenant et recouvert d'une fine pellicule de pols et de cette pâte qui se frome dans l'entre-cuisse des personnes grasses quand il fait très chaud. » Rachid Boudjedra, *La répudiation*, op.cit. p.214.

⁸³⁷ « Du latin *abjectus*, participe passé du verbe *abjicere* composé de *ab* (préfixe marquant l'éloignement, la répulsion) et de *jectus* 'rejeté', les termes 'abject' et 'abjection' renvoient à la fois à ce qui inspire répulsion et dégoût, et à ce qui est méprisable. De ce point de vue, la catégorie de l'abject est assez proche de l'horreur et de l'épouvante, et renvoie directement aux notions de souillure, de déchet, d'impur. » Michela Marzano, *La philosophie du corps*, op.cit. p.89

⁸³⁸Michela Marzano, *La philosophie du corps*, op.cit. p.89

⁸³⁹ j. Kristeva, *pouvoir de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris, Le Seuil, 1980, p. 86. Cité dans Michela Marzano, *La philosophie du corps*, op.cit. p. 90

ensuite la peur des menstrues et sécrétions de Nadia. Le danger vient donc de l'intérieur (interrogation existentielle) et de l'extérieur (la société). Puisque l'angoisse existentielle ne peut être dissociée le soi du monde comme l'explique Heidegger.

L'érotisme dans ces scènes est commandé par une forte angoisse. Il est violent et difforme. L'angoisse reste le frein qui empêche Mehdi d'assouvir son désir, et l'acte érotique échoue. Le Thanatos n'aboutit pas non plus, il est un fantasme ou un délire qui ne réussit pas à aboutir : Mehdi prétend que Nadia évitait la salle commune de peur de se faire violée par ces collègues-fous. Il ajoute que ce viol échoue à cause des fous-rires de Nadia qui cause l'échec du viol et crée un désir de meurtre qui n'aboutit pas non plus : « ébranlant nos nerfs et nous laissant indécis, pris entre l'envie de la tuer et celle de la faire jouir jusqu'au confusions des couleurs [...] devant ces échecs répétés, nous avons menacé de la dépecer... » p.67 L.I.

4.2.4. Lecture analytique

L'angoisse : l'angoisse est inséparable de l'érotisme dans *L'insolation*. Les relations débutent dans l'angoisse et se terminent dans l'angoisse. Nous avons expliqué dans « l'appui théorique » que l'angoisse est fondamentalement liée aux interrogations existentialistes. Elle est liée à la mort, à la naissance et aux religions. Elle est dans la mythologie grecque liée à la conception de Dieu, dans les religions monothéistes elle est liée au péché, chez Sartre et Heidegger au néant⁸⁴⁰. Elle survient aussi selon ce dernier dans la possibilité de l'authenticité de l'être. Celle de la liberté.

« L'angoisse d'autre part manifeste en l'être-là son être libre, sa liberté de se choisir et de se saisir soi-même. Par l'angoisse l'être-là se trouve confronté à la possibilité de l'authenticité de son être. Nous retrouvons ici le lien établi par Kierkegaard entre l'angoisse et la liberté. Ce lien se retrouvera chez Sartre. »⁸⁴¹

⁸⁴⁰ « L'angoisse, au contraire, n'est pas sentiment d'un être menaçant du monde, elle vient de l'être-au-monde lui-même. La source de l'angoisse n'est pas une nuisance particulière, mais quelque chose de totalement indéterminé. Elle ne vient même pas de l'incapacité de décider ce qui est menaçant, elle indique qu'aucun être-au-monde n'est important. Le monde devient insignifiant. Que le menaçant ne soit nulle part » Jaques Natanson, *La peur et l'angoisse*, in *Imaginaire et inconscient*, L'esprit du temps, 2008 : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2008-2-page-161.htm> consulté en Décembre 2017.

⁸⁴¹ Jaques Natanson, *La peur et l'angoisse*, in *Imaginaire et inconscient*, L'esprit du temps, 2008 : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2008-2-page-161.htm> consulté en Décembre 2017.

Mehdi est dans un dépassement du monde et des limites du *Da-sein*. Il est dans une recherche d'authenticité. Nous pouvons donc comprendre son érotisme angoissé comme l'expression de la transgression de l'interdit ou dans celle de la liberté qu'il cherche à atteindre en tentant de retrouver son être. Une recherche métaphysique qui ne peut se faire que dans la violence et dans l'angoisse puisque le noyau de l'éros qui est la conception (la mère)⁸⁴² se passe dans la violence.

Les critiques associent souvent l'érotisme de l'œuvre boudjedrienne à une recherche métaphysique. Mais le sens du concept de la « métaphysique » a pris des formes différentes à travers les époques. De Platon à Descartes elle était associée à l'existence et à la nature de Dieu. Elle a évolué pour devenir « la servante de la théologie » jusqu'à la métaphysique moderne qui :

« ... commence avec Fich et se trouve aujourd'hui représentée par Heidegger, connaît le problème fondamental de l'homme, de sa nature et de son existence ; elle ne traite pas seulement de l'homme comme esprit et connaissance. Mais comme sujet de l'action, comme engagé dans le monde et dans l'histoire humaine. Le problème de l'homme est donc à la fois celui de sa nature profonde (métaphysique de l'existence ou de la liberté), celui de ses relations à autrui (éthique, philosophie de l'«intersubjectivité», sociologie) et celui du sens de l'histoire, à laquelle il est amené à participer (métaphysique de l'histoire). »⁸⁴³

Il est vrai que l'érotisme dans *L'insolation* relève de la métaphysique mais nous pensons que c'est au sens que lui donne Heidegger qu'elle est à comprendre. C'est à travers la violence de l'existence et l'angoisse d'exister que le texte écrit l'érotisme. En questionnant le *Da-sein* et en violentant l'étant, il tente d'accéder à l'être-absolu (la liberté) malgré son angoisse. Dans l'angoisse il tente de dépasser la violence du monde. Il dépasse les limites de l'être à travers l'abject, la mort et l'horreur afin de comprendre ou d'appréhender l'existence dans son absurdité angoissante.

⁸⁴² « Le personnage maternel apparaît comme le garant de l'identité du fils. Par l'image de la mère s'élabore le champ référentiel et permanent de l'enfance, la conscience nostalgique et aimantée du passé. » Nouredine Toualbi, *L'identité au Maghreb : L'Errance*, op.cit, p26

⁸⁴³ Didier Julia, *Dictionnaire de la philosophie*, op.cit.p.172

Rachid Boudjedra dans son échange avec Hafid Grafiti assure que « *Même lorsque j'intègre la sexualité dans certains de mes textes, il y a derrière une métaphysique et un sens sacré profond* »⁸⁴⁴. La philosophie a toujours rapproché le sacré, le mystique et l'érotique. Georges Bataille explique que le jeu de l'interdit et de la transgression détermine les expériences intérieures qui sont l'érotisme et la religion.

« Qu'il s'agisse d'érotisme (ou généralement de religion), *l'expérience intérieure* lucide en était impossible en un temps où ne ressortait pas au grand jour le jeu de balance de l'interdit et de la transgression, qui ordonne la possibilité de l'un et de l'autre. Encore est-t-il insuffisant de savoir qu'existe ce jeu. La connaissance de l'érotisme, ou de la religion, demande une expérience personnelle, égale et contradictoire, de l'interdit et de la transgression.

Cette double expérience est rare. Les images érotiques, ou religieuses, introduisent essentiellement, chez les uns les conduites de l'interdit, chez d'autres, des conduites contraires. Les premières sont traditionnelles. Les secondes elles-mêmes sont communes, du moins sous forme d'un prétendu retour à la *nature*, à laquelle s'opposait l'interdit. Mais la transgression diffère du « retour à la nature » : *elles lèvent l'interdit sans le supprimer* »⁸⁴⁵

C'est à travers son écriture subversive et transgressive de l'érotisme que l'œuvre boudjedrienne interroge l'être dans sa relation avec « le monde ». De ce fait, l'expérience érotique devient sacrée.

Par ailleurs, nous ne pouvons pas ignorer le lien qui existe entre la conception chaotique et la peur de l'Eros. De plus Mehdi naitra et grandira dans la maison du géniteur-agresseur. Il assistera à la souffrance de sa mère conséquence de cet érotisme violent. De surcroît l'existence de Mehdi est la preuve ultime et permanente de l'agression qui perdure. Ce traumatisme a altéré définitivement la connotation inconsciente de l'Eros chez Mehdi. D'abord parce qu'il est lié à son mal-être existentiel, ensuite parce qu'il est relié à la violence qui est née de l'interdit social et de l'abus du pouvoir (père riche). Dans cette conception l'éros n'est plus un acte naturel, il est soumis au (monde) qui le pervertit.

⁸⁴⁴ Hafid Gafaiti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, p. 76.

⁸⁴⁵ Georges Bataille, *L'Érotisme* P.39

D'après Georges Bataille le regard purement scientifique qui prétend que « l'interdit » et ses angoisses sont pathologiques est erroné puisque ce dernier nous vient de l'intérieur et qu'il élimine la violence : « *sans l'interdit, sans le primat de l'interdit, l'homme n'aurait pu parvenir à la conscience claire et distincte, sur laquelle la science est fondée. L'interdit élimine la violence et nos mouvements de violences.* »⁸⁴⁶. Cette théorie n'est pas partagée par Francis Cousin.

Dans *L'être contre l'avoir* Francis Cousin distingue la communauté de l'être de la société de l'avoir. Il explique que l'humain avant la révolution néolithique et agricole vivait dans une totalité sacrée où l'humain ne se dissociait de sa nature. Il n'existait pas de clivage entre l'humain et son semblable ni entre eux et leur nature. Une unité cosmique que la société de l'avoir (entre la création de la monnaie et la propriété privée) a rompue. Il explique qu'Héraclite et Empédocle avait prévu cette dangereuse déchirure qui allait pervertir et altérer l'humain.

Dans sa conférence, le philosophe explique que cette déchirure altère aussi la relation de l'humain avec l'érotisme. Il affirme que dans les communautés de l'être (sociétés primitives) « *l'homme produit sa jouissance immanente : la chasse, la pêche, la peinture tout est à la fois joie, production et érotisme. Quand l'indien va tuer le bison, quand il caresse sa compagne ou quand il ramasse une fleur [...] c'est le vivre immanent dans sa totalité cosmique* »⁸⁴⁷. Il revient plus profondément sur l'érotisme angoissé de la société actuelle dans son livre où il explique que la chosification et l'objectivisation du féminin ont désacralisé l'érotisme. Rachid Boudjedra est à la recherche de cette sacralité perdue à cause de la société de l'avoir (patriarcat, prolétariat, capitalisme etc.)

« Le royaume de l'angoisse et de la chosification marchande a fait de l'homme une vulgaire viande flexible et précaire, simple objet trivial d'appropriation, d'utilisation, de compensation, d'affichage et d'apparence. Le marché des *choses angoissées* qui en appert a profané et converti la sacralité érotique en la réécrivant comme une banale et

⁸⁴⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme* P.41

⁸⁴⁷ Conférence sur Youtube : Francis Cousin, "*Contre le fétichisme de la marchandise et le spectacle étatique du mensonge terroriste*", réalisé par Égalité et Réconciliation (Lyon), 27/02/2015, La minute 10.00 : <https://www.youtube.com/watch?v=kM45surCzIM&t=2592s> Consulté le 01.11.2017

lamentable récréation destinée à fuir l'ennui omni-présent dans les échappées distractives où l'humain s'égaré et se gaspille en pauvres images-objets de sa propre *dénaturation*. »⁸⁴⁸

Le texte de Boudjedra dans cet Éros angoissé accuse « la société de l'avoir et de la chosification » d'avoir pervertie la sexualité. Dans une recherche de l'être et de l'unité cosmique⁸⁴⁹ *L'insolation* écrit l'érotisme qu'elle ne réussit pas à atteindre, aveuglé par les angoisses que la société de l'avoir, symbolisé par le puissant père qui a asservi le corps féminin. A travers la possession illégitime et non-consenti du corps maternel et de là de l'existence du personnage, le texte dénonce « *Le marché de l'ordre sexuel régnant [qui] a pour spécificité capitale de vider la sexualité humaine de son essence même ; la tendresse en la beauté du désir.* »⁸⁵⁰

Francis Cousin explique que dans les « communautés de l'être », l'amour est une union de deux existences qui tente de parvenir à un être générique. Par ailleurs la jouissance dans la société de l'avoir est falsifiée :

« La sexualité humaine dès lors qu'elle s'est dégagée de la génitalité animale basique et de sa sexualité exclusivement *reproductive*, a pu s'élaborer comme érotisme c'est-à-dire comme dialogue de création et de satisfaction sensuelles où l'unité des corps et des âmes permet d'aboutir au régal orgasme (*en grec orgasmos*), autrement dit à ce lieu sacré d'éblouissement *infini* où *l'effervescence* des ardeurs fait œuvre de véridique réalisation cosmique. »⁸⁵¹

« Au temps de l'Être, l'amour est le langage par lequel deux existences communiquent directement en la vraie satisfaction de l'être générique. Au temps de l'économie politique de l'avoir dont le spectacle marchand constitue le point culminant

⁸⁴⁸ Francis Cousin, *L'être contre l'avoir : Pour une critique radicale et définitive du faux omniprésent...*, Nouvelle édition, 2015, p.144.

⁸⁴⁹ « Dans la communauté de l'être, Éros vivait naturellement dans la spontané mouvement d'un jouir cosmique anti-mercantile. » Francis Cousin, *L'être contre l'avoir : Pour une critique radicale et définitive du faux omniprésent...*, Nouvelle édition, 2015, p.149

⁸⁵⁰ Francis Cousin, *L'être contre l'avoir : Pour une critique radicale et définitive du faux omniprésent...*, Nouvelle édition, 2015, p.144.

⁸⁵¹ Francis Cousin, *L'être contre l'avoir : Pour une critique radicale et définitive du faux omniprésent...*, Nouvelle édition, 2015

contemporain, l'amour *falsifié* n'est pas autre chose qu'une façon inconsciente d'avouer sa propre impuissance au vrai *jouir*... »⁸⁵²

C'est cet être générique que Rachid Boudjedra tente de retrouver dans son érotisme. Nous avons fait remarquer plus haut que la jouissance orgasmique n'était jamais atteinte. Ce non-orgasme est l'expression de la sexualité perversie qui ne peut atteindre la réalisation cosmique dont parle Cousin. L'érotisme angoissé dans le roman boudjedrien exprime la perversion dont souffre la société actuelle. Une recherche de l'être dans son unité cosmique, une recherche qui se terminera par la violence puisqu'elle est impossible à atteindre compte tenu de l'histoire de Mehdi et de l'Histoire « violente » de sa société. L'Éros devient donc l'expression d'un mal existentiel profond.

⁸⁵² Francis Cousin, *L'être contre l'avoir : Pour une critique radicale et définitive du faux omniprésent...*, Nouvelle édition, 2015, p.159, 160.

5. Conclusion du chapitre

Dans *L'insolation* et dans *Archéologie du chaos (amoureux)* la question existentielle s'est posée sous divers angles ; chacun des textes l'exprimant à travers des stratégies scripturales et symboliques différentes.

Dans *L'insolation* l'interrogation de l'existence est plus implicite, inhérente à l'histoire de Mehdi, à ses névroses et à ses angoisses. Le texte devient une structure où « doit se développer, dans le champ libre d'une compréhension dialoguée, un sens qui n'est pas dès l'abord « révélé » mais se « concrétise » au fil des réceptions successives dont l'enchaînement répond à celui des questions et des réceptions »⁸⁵³. Nous avons tenté de relever puis de décoder l'inscription de l'écriture métaphysique de « l'être ».

Contrairement à *L'insolation*, le texte de Mustapha Benfodil n'hésite pas à nommer son mal-être existentiel, à maudire sa naissance et à accuser son vécu d'avoir altéré son « être » :

« ...je me répandais inlassablement en récréments d'avoir été conçu, d'avoir été largué comme une vulgaire épave sur un rivage escarpé. J'abominais ainsi tous ceux qui avaient contribué de près ou de loin à mon existence. La tournure tragique qu'avait prise mon enfance était assurément pour beaucoup dans ce sale caractère [...]

Être ou ne pas être

Ce n'est pas mon problème »⁸⁵⁴

L'écriture est le un moyen direct qui permet à Yacine de guérir de l'existence Il explique que pour guérir du mal-être il fallait qu'il écrive. Ainsi l'acte d'écrire devient le seul moyen d'appréhender la vie, la mort et l'univers :

« Une avalanche de questions m'envahit depuis ce jour sur le mystère de la mort, de la vie, de la maladie et de la guérison. Guérison du mal-être, du mal-vivre, du mal de vivre.

La mort est l'antidote de la vie ; le murissement du pourrissement, du vieillissement.

⁸⁵³ H.R.Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p.272.

⁸⁵⁴ Mustapha Benfodil, *Archéologie...*op.cit. p.34

Pour ne pas avoir mal, il faut cesser de vivre.

Il faut *guérir* de vivre.

C'est ainsi que j'entrepris dès cet âge-là de harceler toute surface écrite à la recherche du moindre indice pouvant me mener vers la guérison de maman, et la guérison de l'univers, et la guérison de ma culpabilité refoulée par la guérison de Camélia de sa mort et donc de sa féminité ...»⁸⁵⁵

La mère, le sang et l'érotisme sont les caractéristiques féminines de la naissance. En écrivant la mère dans sa connotation de vie et de mort les textes effleurent le logi-premier, symbole de naissance dans sa vie et symbole de renaissance dans sa mort. Écrire l'angoisse des menstrues et du sexe féminin reflète l'angoisse de leurs représentations, à savoir la fécondité et la naissance. L'angoisse de l'érotisme traduit quant à elle la douleur de l'amour ; source de vie pervertie. Elle exhibe l'altération socio-culturelle de la source de l'existence.

A travers nos lectures critiques, nous avons souvent constaté l'opposition nature/culture, spécifiquement dans l'œuvre de Rachid boudjedra. Compte tenu de la formation philosophique de celui-ci, l'apport des théories philosophiques comme appui à la lecture littéraire de ses textes nous a semblé approprié.

L'éternelle angoisse des personnages boudjedriens nous renseigne sur l'altération du monde qui constitue « l'étant » qui devient pathologiquement angoissé. Nous pouvons y lire une tentative de dénonciation de « la société de l'avoir » qui a corrompu le sens même de l'être : l'éloignement de la nature, la culture de l'appropriation et de l'apparence a créé une déchirure entre l'humain et le cosmos⁸⁵⁶, l'érotisme et le sacré, le masculin et le féminin. Les personnages en exhumant leurs névroses et angoisses tentent de retrouver leur unité cosmique dans un érotisme qui se veut métaphysique, mystique et sacré.

L'acte de l'écriture devient dès lors le moyen à travers lequel les auteurs réfléchissent leur existence en tentant de retrouver leur unité cosmique perdue. Francis Cousin explique que le désir d'écriture est survenu après que l'humain se soit éloigné

⁸⁵⁵ L'archéologie du chaos (amoureux), P.47, 48.

⁸⁵⁶ Comme l'explique Francis Cousin.

de l'unité cosmique. La littérature, d'après lui, offre les fantasmes et les représentations qui permettent de vivre une jouissance perdue :

«C'est la perte irréductible de l'être communautaire primordial qui produisant la réalité sociale d'une fuite éperdue de l'homme hors de l'homme, d'une sortie et d'un échappement hors de l'être, a ainsi conduit à la naissance de l'écriture lorsqu'il a fallu formaliser la distanciation du vivre par la preuve d'annonces *imprimés*.

En effet, l'homme n'écrit qu'à compter du temps où il a perdu la dimension concrète de son *essentialité*, la dynamique de son existentialité vraie en la jouissance de nature. Par l'écriture il tente de reconquérir cette dimension perdue, objet devenu sans nom, perte irréparable d'un reliair désormais sans liaison. »⁸⁵⁷

C'est à travers l'écriture que les auteurs tentent de retrouver la jouissance de la Nature que la culture a rompue. L'écriture dès lors devient une renaissance le temps d'un texte.

⁸⁵⁷Francis Cousin, *L'être contre l'avoir*, op.cit., p. 105

Conclusion générale

Le rapport du roman algérien au corps féminin est complexe. Sa présence oscille entre la recherche du « serein » et la violence qu'induit la transgression. Il semble être le support à travers lequel les auteur(e)s questionnent l'identité ethnique, le sens de l'érotisme, la société dans ses pathologies, l'Histoire dans ses silences et l'existence dans ses angoisses.

La narration est souvent réaliste. Elle pratique la dénonciation et l'affirmation. Le texte semble être dans un désir urgent de refléter et d'expliquer la souffrance. Le corps féminin scriptural est réfléchi dans son rapport (mutuel) à la psyché, il imagine l'influence des douleurs de l'un sur l'autre. En exposant les personnages dans le conflit corps/psyché, le texte tente de comprendre l'origine de cette souffrance. Son essence semble être souvent socio-culturelle.

L'écriture accorde une attention particulière aux signes psychologiques. Le sens du discours se comprend dans les réactions et les réflexes des personnages, ils décrivent les répercussions du comportement social sur la relation qu'ils entretiennent avec leur corps.

Par ailleurs, ôter le beau et l'Éros (positif) de la représentation du corps féminin dans le roman algérien serait une erreur. Le texte algérien écrit le « beau féminin » mais ce beau « ne se donne pas à voir », ce n'est pas une littérature du « kitch »⁸⁵⁸. Le « beau » féminin est imaginé dans son rapport avec la liberté, avec l'amour et avec l'humanisme. Il est décrit dans un contexte de désir de liberté, dans la décence du « nu » et dans l'amour du pays. Le « beau » est un désir de réconciliation entre le féminin et son corps.

⁸⁵⁸ Voir la définition à la première partie.

Le hammam est un des espaces les plus emblématiques de la littérature algérienne. Il représente, dans l'écriture du féminin, le lieu où la beauté se libère. C'est l'un des rares espaces où le corps est serein. L'écriture de la beauté féminine dans le roman algérien est fortement liée au hammam. Le corps y est réconcilié avec sa féminité. Il représente aussi un espace de sororité. L'eau est un élément de douceur, il réunit les femmes d'abord entre elles, puis avec leur corps. Il s'y exprime une beauté inconditionnelle, douce et paisible. Le hammam est cet anti-harem où se réfugie les femmes.

La beauté dans le roman algérien est aussi une affirmation identitaire. La sensibilité esthétique est particulière : le beau n'est beau que parce qu'il représente la beauté algérienne selon les codes maghrébins. Dans les yeux noirs et la chevelure d'ébène, l'« algérianité culturelle » du texte s'affirme, un désir d'expression de l'identité esthétique. L'écriture de l'esthétique devient une réflexion sur l'héritage culturel et naturel qui se transmet à travers l'écriture de la beauté féminine « algérienne ».

Par ailleurs l'écriture esthétique du roman algérien est dépourvue d'un personnage féminin archétype de la beauté, à l'instar d'une Leïla ou d'une Juliette qui représentent respectivement l'archétype de la beauté dans la littérature arabe et occidentale. Le texte algérien est à la recherche de la beauté féminine qui semble difficilement saisissable. Elle est altérée par l'urgence de la transgression et la dénonciation de la violence, ainsi le texte peine à exprimer « le beau » et l'érotisme dans sa douceur.

Toutefois, l'érotisme dans la littérature algérienne n'est pas pathologique mais particulier. Il est représenté essentiellement sous deux formes : l'érotisme que nous avons appelé positif et l'érotisme que nous avons lu comme angoissé. Ces appellations ont été motivées par l'effet de lecture. Dans l'érotisme positif, le texte célèbre l'amour, le beau et le spirituel et dans l'érotisme angoissé il est question de violence, de viol et d'angoisses. L'effet de lecture du premier est positif, celui du deuxième est angoissant.

L'érotisme positif s'exprime à travers un amour libéré de la charge sociale. Il

devient dès lors une résistance, une tentative de libération à travers un érotisme jouissif. L'auteur qui se distingue dans cet Éros serein reste Assia Djebar. L'érotisme dans son effet positif est fortement lié à la spiritualité, à l'expérience intérieure, aux sens, mais peine à se retrouver dans son sens classique. Nous ne nions pas l'Éros mais nous constatons sa faible présence face au Thanatos.

L'érotisme dans roman algérien est le plus souvent angoissé, violent ou inabouti. Le corps féminin y est violenté et sa description y est morcelée. Le discours qui entoure la sexualité est tourmenté. L'angoisse est une conséquence du tabou que cette dernière représente, et qui ne peut être abordé qu'avec violence et agressivité. En écrivant l'agression que subissent la femme et son corps, les textes les violentent, les maltraitent, les violent et les tuent. Nous avons démontré que le texte algérien devient, dans son écriture du corps féminin et de l'érotisme « anxieux » qui l'entoure, le sacrifice qui tente de rétablir une discontinuité sociale pathologique. L'érotisme imaginé devient le moyen avec lequel le texte tente de comprendre et de faire comprendre le comportement biaisé de la société face à l'érotisme social.

Le roman algérien, dans son écriture du corps féminin, est féministe. Il raconte le corps de l'enfant, de l'adolescente, de la jeune fille, de la mariée et de la matrone. Il aborde toutes les étapes à travers lesquelles la femme évolue. La littérature algérienne dénonce, interroge et tente de comprendre les raisons de la souffrance féminine. Il est d'abord un discours contre le patriarcat. Ensuite il est une réflexion sur la mère gardienne du harem, celle qui perpétue les souffrances de la femme, en transmettant l'idéologie patriarcale. C'est ce cycle éducationnel et social que le texte tente de rompre avec un discours que nous jugeons féministe.

Le féminisme du roman algérien est une recherche de la cause de la douleur, de l'essence de l'angoisse et de l'origine de la violence. Nous ne prétendons pas que les auteurs se veulent féministes, ni que le texte est un texte délibérément féministe mais l'analyse des thématiques abordées dans l'écriture du corps féminin nous a permis d'affirmer son enjeu féministe. Cet enjeu appartient d'abord, en écrivant la naissance, puis en racontant l'éducation qui permet la transmission des valeurs patriarcales et

enfin en dénonçant le comportement social face au corps féminin. Tous ces paramètres semblent à l'origine de l'agression sexuelle, du viol conjugal et de la condition de la femme-personnage.

Comment se manifeste le féminisme du roman algérien ?

L'observation: l'enjeu féministe se manifeste d'abord dans le désir qu'a le texte d'appréhender la douleur féminine. Il tente de comprendre son origine en décrivant les angoisses latentes des personnages féminins, il réfléchit à la prolifération de l'injustice et aux circonstances socio-culturelles qui la favorisent.

La parole donnée : le texte algérien est à l'écoute de l'angoisse du corps féminin. Il tente d'offrir une voix au corps féminin. Il réfléchit à ses angoisses silencieuses et tente de comprendre le pourquoi de ce mutisme.

Le questionnement de la douleur : les agressions subies par le corps sont abondamment narrées. Le roman accorde une attention particulière aux violences physiques et sexuelles que vivent les personnages. Mais l'écriture dépasse le cadre de la description et de l'exposition, elle est dans la recherche des causes. Elle tente de questionner le corps féminin dans sa douleur et de rompre le silence qui entoure ce tabou. Il accuse l'éducation, le « sens pervers de l'honneur ». Il revient sur les assises sociales préétablies et les déconstruit. Il écrit la part de la société dans cette violence, la part de l'ignorance de la psychologie, la part de la femme-mère et du père-honneur. Il écrit le viol psychologique, le viol social et le viol institutionnel.

Un désir de prise de conscience sociale : la littérature algérienne nomme, raconte et symbolise le viol conjugal. Cette fixation trahit un besoin de nomination de la douleur silencieuse bannie par la société. Le texte entre dans l'intimité du couple et raconte le traumatisme-tabou non-reconnu. Afin de mieux le comprendre il le parodie : éliminant la légitimité du conjugal, le viol est remis dans son cadre initial : celui de la violence et de l'agression.

La recherche de l'essence de l'agression : l'agression du corps féminin est une thématique répandue dans la production littéraire algérienne, cherchant à comprendre

les causes qui ont conduit aux viols, à l'agression conjugale, familiale, et sociale. Le texte tente de saisir les réflexes sociaux et comportementaux qui influencent la relation de la femme avec son corps, et la relation de la société avec celui-ci. La naissance problématique, l'éducation à l'objectivisation et au paradoxe de l'érotisation semblent être les premières causes des violences faites aux personnages féminins.

Le texte, en écrivant le cycle éducatif, écrit la puberté et la virginité comme les premières blessures du féminin ; une nature altérée par une culture soumise à l'ordre de l'honneur. Cette éducation engendre la blessure de la femme. La fille comprend vite le poids de sa féminité et les conflits qui en découlent.

Un désir d'affranchissement : outre la phase descriptive, dénonciatrice et transgressive la production littéraire algérienne se caractérise par la phase libératrice. Le roman est dans ce désir de la réalisation de la liberté. A travers l'écriture du dévoilement (*Ombre sultane*) le lecteur accompagne le féminin dans son affranchissement. Le texte détaille le désir de liberté qui alimente le personnage et les étapes qui précèdent son acquisition.

En plus de l'enjeu féministe, la thématique du corps féminin est fortement liée à la problématique existentielle. L'écriture du corps féminin est celle du « soi » blessé : une existence douloureuse qui s'exprime par la violence érotique, textuelle et féminine. S'y ajoute une souffrance du masculin due à l'agression sociale (entre autres la sienne) du corps féminin, origine de la vie. En écrivant le corps maternel et l'érotisme anxieux, le texte est dans un désir d'union qui ne peut se faire que dans la violence tant le culturel a altéré le naturel. En s'éloignant du corps féminin, l'humain s'éloigne de la nature. En agressant le féminin l'Homme semble s'agresser. Le texte tente de retrouver cette nature perdue en écrivant la mort, le cadavre, l'horreur et l'abject.

Si les thématiques traitées dans l'écriture du corps sont universelles, l'écriture de la douleur liée à l'Histoire reste une particularité nationale. Beaucoup d'auteurs algériens ont imaginé la peur, l'angoisse et les agressions qu'ont vécues les femmes lors de la décennie noire, le corps féminin ayant été un véritable enjeu politique. Ces

textes se rejoignent dans le désir de rupture avec le silence et l'amnésie sociale qui a caractérisé cette époque et qui continuent jusqu'à ce jour. La littérature écrit la part du social, du civil et du politique dans les agressions multiples qu'ont subies les femmes dans cette période particulière.

La présence littéraire du corps féminin est dominée par la violence. Nous lisons dans cette particularité un désir de déconstruction de l'image sociale préétablie, un désir d'affirmation du féminin absent. Ce décalage avec le comportement social s'opère à travers la transgression. Le roman est à la recherche de l'essence, cherchant l'union sociale et relationnelle entre femme-corps, femme-homme et humain-nature. L'écriture du corps féminin se fait dans la souffrance, le personnage, le lecteur, la société et l'auteur sont violentés.

La littérature algérienne, à travers son écriture du féminin agressé, de l'honneur oppresseur et du masculin égaré, tente de renouer avec la création divine. Elle tente de redonner le sens naturel aux éléments : femme, homme, Éros, jouissance, beauté, amour sont les constituants d'un être sain et d'une société saine. Le roman tente d'exhumer la douleur afin de se purger de la violence et de renouer avec l'unité cosmique.

Barthes distingue entre le texte de plaisir et le texte de jouissance :

« Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage»⁸⁵⁹

⁸⁵⁹Kacper Wiktor Nowacki, *La dynamique de l'érotisme : étude comparative des romans La marge D'André Pieyre de Mandiargues et La Pornographie de Witold Gombrowicz*, Thèse de doctorat, Université de Bergame cotutelle avec l'Université de Perpignan, 2013, 2014, p 133, 132.

La littérature algérienne est une littérature de jouissance et non de plaisir, elle détruit l'image culturelle et le code social. Elle ne tente pas de plaire au lecteur, elle ose le déstabiliser, le secouer et même le violenter. Son érotisme n'est pas offert, il est à rechercher, à questionner et à comprendre. Elle ne l'expose pas, elle le réfléchit et le déconstruit. Le corps n'est pas offert dans son plaisir mais dans le désir de liberté jouissive, dans le questionnement de l'être et de son existence, dans la réflexion sur la douleur et son essence.

Le corps est une fiction, une composante culturelle que « le texte » a inventé : « *A la suite [...] des travaux de Michel Foucault, un mouvement se développe, [...] selon lequel le corps n'est qu'un texte écrit par la culture.* »⁸⁶⁰ Afin de repenser ce corps-culture il faut le déconstruire : « *la seule façon de s'opposer à la culture dominante est de déconstruire ce texte en en produisant un nouveau.* »⁸⁶¹. Le roman algérien est dans la phase de la déconstruction, n'ayant pas encore atteint la phase de la production.

Cette déconstruction ne peut s'opérer que dans la douleur. Il a fallu commencer par la transgression du tabou, un travail qui a été amorcé dès les années cinquante. Puis il a fallu réfléchir aux causes de la violence, et pour ce faire le texte se voit « contraint » de re-violenter. Comprendre l'essence de la douleur exige la déchirure. Il y faut une recherche minutieuse du féminin dans son éducation, dans son voilement, dans son silence, dans sa maternité ; une exposition complète des causes de la douleur : dans cette optique le texte, le corps féminin et l'auteur se déchirent.

La déconstruction s'opère aussi dans la subversion érotique qui permet de raconter l'angoisse source de la violence. Elle permet de questionner l'éducatif et de remettre en cause le social. L'érotisme violent permet de réfléchir aux agressions sexuelles, aux erreurs maternelles et aux injustices conjugales. Il est cette source de vie représentée par le corps féminin qui se transforme en une angoisse et s'étend jusqu'à envahir l'existence.

⁸⁶⁰Michéka Marzano, *La philosophie du corps*, Puf, Point Delta, 1^{ère} éd. 2007, 2012, Liban, p.76.

⁸⁶¹*Ibid.*, p.76.

Ecrire la douleur permet de la réfléchir, de la comprendre, de l'analyser et de l'appréhender. Le texte est donc dans une destruction du corps féminin tel qu'il existe dans la société. Mais il n'est pas encore dans le processus de la production, celle-ci exige le fantasme, et le fantasme exige la sérénité. Le texte algérien n'est pas encore dans une production d'un corps nouveau puisque le corps-imaginé n'est pas serein.

Le roman algérien désire la réconciliation mais peine à la retrouver tant il est dans la rébellion violente et la colère agressive. Cette violence est due à sa proximité avec la réalité sociale. Le fantasme se crée dans la distance, cependant le texte algérien dans son hyperréalisme n'a pas rompu suffisamment avec le fait réel.

Limites de notre recherche

Nous sommes consciente que notre recherche omet beaucoup d'auteurs algériens importants qui ont écrit le corps, entre autres Malika Mokadem et Leila Sebbar, Mohamed Dib.

Les difficultés rencontrées :

-La lecture de la représentation du corps est complexe. Présent sous différentes facettes abordées à travers plusieurs angles, il nous a été difficile de réconcilier tous ces paramètres afin d'organiser une réflexion logique et argumentée

-Les disciplines qui ont été nécessaires à la compréhension du corps et de son inscription sont multiples. Il nous a fallu puiser dans des disciplines qui ne font pas partie de la formation littéraire afin de comprendre certaines ruses littéraires, entre autre la philosophie, la sociologie et la psychologie (psychologie clinique et psychanalyse).

Références bibliographiques :

Corpus principal :

Assia Djébar, *Ombre sultane*, Albin Michel, 1^{ère} éd. 1987, 2006.

Amin Zaoui, *La chambre de la vierge impure*, Barzakh, 2009.

Leila Marouane, *La jeune fille et la mère*, Paris, Seuil, 2005.

Rachid Boudjedra, *L'insolation*, Denoël, 1^{ère} éd. 1972, ANEP, 2002.

Yacine Kateb, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1^{ère} éd. 1956, 2009.

Wahiba Khiari, *Nos silences*, Tunis, Elyzad, 2009.

Corpus secondaire:

Abdallah Taïa, *Le rouge du tarbouche*, Atlantica-Séguier, 2004.

Ahlam Mosteghanemi, *Le chaos des sens*, (Titre original : *Fawdâ al-hawas*, publié par Dar Al Adab, Liban, 1997)Traduit de l'arabe par France Meyer, Albin Michel, 2006, Editions Sédia, 2009 .

Ahlam Moustaghanmi, *Mémoire de la chair*, (Titre original : *Ḍakirat alġasad* , publié par Dar Al Adab, Liban, 1993), Traduit de l'arabe par Mohamed Mokeddem, Albin Michel, 2002, Média plus, 2013.

- Assia Djébar, *La soif*, 1^{ère} éd. Julliard, 1957, Barzakh, 2017.
- Assia Djébar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 2003.
- Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, Paris, Julliard, Paris, 1967.
- Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 1^{ère} éd. 1980, 2004.
- Assia Djébar *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007.
- Assia Djébar, *La disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 1^{ère} éd. 2003, 2007.
- Assia Djébar, *Les Enfants du nouveau monde*, Julliard, 1^{ère} éd. 1962, Points, 2012.
- Assia Djébar, *Les nuits de Strasbourg*, Actes Sud, 1997.
- Assia Djébar, *L'amour La fantasia*, 1^{ère} éd. Jean –Claude Lattès, 1985, Paris, Albin Michel, 2010.
- Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999.
- Assia Djébar, *Le blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 2002.
- Amin Zaoui, *Les gens du parfum*, Le serpent à plumes, 2003.
- Leïla Marouane, *Le châtimeut des hypocrites*, Paris, Seuil, 2001.
- Léopold Sédar Senghor, *Chants d'ombre*. Paris, Seuil, 1964
- Mustapha Benfodil, *Archéologie du chaos (amoureux)*, Alger, Barzakh, 2007
- Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977.
- Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, Traduit de l'arabe par l'auteur, Denoël, 1983.

Rachid Boudjedra, *La pluie*, 1985 Traduit de l'arabe par Antoine Moussali avec la collaboration de l'auteur, Denoël, 1987.

Rachid Boujedra, *La répudiation*, Paris, Denoël, 1969.

Rachid Boudjedra, *Pour ne plus rêver*, Alger, SNED, 1965.

Tahar Ben Jelloun, *La prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981.

Tahar Ben Jelloun, *Moha le fou, Moha le sage*, Paris, Seuil, 1978.

Taher Ben Jeloun, *L'Enfant du sable*, Paris, Seuil, 1985.

Taher Ben Jelloun, *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

Ouvrages théoriques:

Ahmed Kharraz, *Le corps dans le récit intime arabe*, Paris, Orizons, coll. Universités, 2013.

Anna Rocca, Assia Djébar, *Le corps invisible, voir sans être vue*, L'Harmattan, 2004.

Bernard Urbani, « *Assia Djébar : une voix qui assiège entre Orient et Occident* », in : *Femme en Francophonie Vol.1 : Ecriture et littérature*, L'harmattan, 2012.

Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui, *Littérature maghrébine d'expression française*, EDICEF/AUPELF, 1996.

Catherine Fromihague, Anne Sancier-Château, *Introduction à l'analyse stylistique*, 1^{ère} édi, Bordas, 1991, Armand Colin, 2006.

Charles Mauron, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Champion-Slatkine, 1986

Christine Chaulet-Achour, *États et effets de la violence*, Université de Cergy-Pontoise, 2005.

- Christine Montabletti, *Le personnage*, Paris, GF Flammarion, 2003.
- Denise Brahim, *Maghrébines, Portraits littéraires*, Paris, L'Harmattan-Awal, 1995.
- Éric Benoit, *Les « Poésies » de Mallarmé*, Paris, Ellipses, coll. « Du mot à l'œuvre », 1998.
- Georges Molinié, *La stylistique*, Paris, PUF, 2004.
- Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Gérard Genette. *Figure III*, Seuil, 1972.
- Gérard Genette, Tzvetan Todorov, *Littérature et réalité*, seuil, 1982.
- Georges Molinié, *Sémiostylistique, L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, p.197. Cité dans : Lynda-Nawel Tebbani, *Mysticité en partage dans la poésie chantée des trouvères et des 'Ashuq : Passion, Amour Divin ou l'analogie d'une transcendance dynamique*.
- Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, 1^{ère} éd. 1978, 2013.
- Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, 1^{ère} éd. 1978, 2013, p.284.
- Hafid Gafaïti, *Les femmes dans le roman algérien*, L'Harmattan, Paris, 1996.
- Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Denoël, 1987.
- Jacqueline Arnaud, *La littérature maghrébine de la langue française, Tome II : Le cas de Kateb Yacine*, Publisud, 1986.
- Jacques Rancière, *La chair des mots*, Paris, Galilée, 1998.

Laurence Huughe, *Ecrits sous le voile, romancières algériennes francophones, écriture et identité*, Publisud, 2001.

Lila Ibrahim-Ouali, *Rachid Boudjedra : Ecriture poétique et structures romanesques*, Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines, 1998.

Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in R. Barthes, W. Kayser, W.c. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, seuil, coll. Points, 1977.

Pierre Guiraud, *La stylistique, Que sais-je ?*, PUF, 1^{er} éd. 1955, 1972.

Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, 1^{ère} éd. Picard éditeur, 1985, L'Harmattan, 2000.

Roland Barthe, *Le plaisir du texte*, 1^{ère} éd. Seuil, 1973, Points essais, 2010.

Stephan Vizinczey, *Vérités et mensonges en littérature*, Gallimard, 1^{ère} éd. 1986 traduction française 1^{ère} éd. 2001, 2006.

Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité de l'écriture algérienne*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Vincent Jouve, *L'effet personnage*, Paris, P.U.F. 1^{er} éd.1992, 2011.

Wafiq Gharizi, *La sexualité et la société arabe à travers l'œuvre de Ghada Samman*, traduction de : Kenza Barbot-Bourja, Paris, L'Harmattan, 2009.

Travaux critiques (colloques et articles) publiés :

Afifa Bererhi, *Voix de femmes et l'a dire amoureux* : in Christiane Veauvy, Marguerite Rollinde, Mireille Azzoug, *Les femmes entre violences et stratégies de liberté : Maghreb et Europe du sud*, Editions Bouchene, 2004.

Anthony Mangeon, *Les regards anthropologiques sur la violence : Alain Leroy Locke, Gregory Bateson, Marcel Mauss*, in : in *Etats et effets de la violence*, CRTH. Université de Cergy-Pontoise, 2005.

Beate Burtscher-Becheter Brigit Merts-Baumgartner, *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, 2001.

Bertrand Urbani, « écriture et engagement dans l'œuvre d'Assia Djebar ». In *Interculturel francophonies (voix algériennes)*, Anna Maria Mangia, , Lecce (Italie), 2010, n 17.

France Marcel, *La « femme qu'on voit » et « La femme qui se montre » ; Diderot et le nu dans Les « Salons »*, in :Philippe Baron, Dennis Wood, Wendu Perkins, *Femmes et Littérature*, Presse Universitaire Franc-Comtoises, 2003.

Geneviève Dermenjien, Jaques Guilhaumou, Martine Lapied, *La puissance maternelle en Méditerranée*, Actes Sud/MMSH/Barzakh, 2008.

Golvin Lucien. Arie Rachel, *Études sur la civilisation de l'Espagne musulmane*. In: *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°55-56, 1990. Villes au Levant.

Heidi Dumreicher, Bettina Kolb, *Le modèle socioculturel du hammam et de son environnement* in : *Insaniyat*^o 63, 64 : *Le hammam en Méditerranée*, CRASC.

Louise Leila Dris-Hadouche, *L'écriture du corps féminin dans l'œuvre d'Amin Zaoui*. In : Fouzia Bendjlid, *Corporalité et marginalité dans le roman algérien contemporain*, Crasc, 2016.

Lynda-Nawel TEBBANI « Le nouveau roman algérien : entre la mémoire de l'événement et la fable du récit, naissance d'une nouvelle poétique », in. *Le roman algérien de 1990 à nos jours : faits et témoignages dans les écritures fictionnelles* », sous la direction de Mohamed Daoud et Faouzia Bendjelid, Editions CRASC, Oran, 2014.

Maïssa Bey, déclaration de mai 2001, citée par C. Chaulet-Achour in *Ecrire en Algérie. Maïssa Bey, Sept années de création*, citée dans Violaine Houdart-merot, *Du théâtre de la cruauté au devoir de violence*, in *Etats et effets de la violence*, CRTH. Université de Cergy-Pontoise, 2005

Michèle Preager, Boudjedra, *La plaie : réflexions d'une femme à propos de La pluie*, in Hafid Gafaïti, *Une poétique de la subversion, Tome II*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Mathilde Grodet, *L'eau et le sang. Bains délicieux, bains périlleux*, in : Sophie Albert, *Laver, monder, blanchir : discours et usages de la toilette dans l'occident médiéval : [actes de la journée d'étude du Groupe questes, Paris-Sorbonne, 14 mai 2005]*, P.U.P.S. 2006.

Margarita Garcia-Casado, *Images maternelles, Métaphores et production textuelle dans l'écriture de Rachid Boujedra*, in : *Rachid Boujedra Une poétique de la subversion, Tome II*, Hafid Grafiti, Paris, L'Harmattan, 2000.

Violaine Houdart-merot, *Du théâtre de la cruauté au devoir de violence*, in *Etats et effets de la violence*, CRTH. Université de Cergy-Pontoise, 2005.

Ouvrages généraux:

Sociologie et anthropologie :

Camille Lacoste-Dujardin, *Des mères contre les femmes : maternité et patriarcat au Maghreb*, La découverte, 1985, p.156.

Dalila Arezki, *Sens et non-sens de la famille algérienne*, Publisud, 2004.

David Le Breton, *La sociologie du Corps*, PUF, coll. Que Sais-je ?, 1992.

Frantz Fanon, *Sociologie d'une révolution*, Paris, Maspero, 1959.

Kirsten Brandbury, *Michel-Ange*, Parragon, 1^{ère} éd. 2000, 2004.

Malek Chebel, *Encyclopédie de l'Amour en Islam. Tome I*, Petite Bibliothèque Payot et Rivages, 1^{ère} éd.1995, 2003.

Malek Chebel, *Encyclopédie de l'amour en Islam. Tome II*, Payot et Rivages, 1^{er} éd 1995, 2003

Malek Chebel, *L'Imaginaire arabo-musulman*, Paris,P.U.F, 1993.

Malek Chebel, *Traité du raffinement*, Payot, 1999.

Malek Chebel, *Le dictionnaire amoureux de l'Islam*, Plon, 2004

Malek Chebel, *L'esprit de sérail : Mythes et pratiques sexuels au Maghreb*, Petite Bibliothèque Payot et Rivages, 1^{ère} éd.1988, 1995.

Malek Chebel, *Le livre des séductions*, Editions Payot et Rivages, 1^{ère} éd.1996, 2002.

Malek Chebel, *Le corps en Islam*, PUF. 1^{ère} éd. 1984, 2004.

Malek Chebel, *Traité du raffinement*, Payot, 1999.

Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystique et civilisation*, Albin Michel, 1995.

Malek Chebel, *Psychanalyse des Mille et Une nuits*, Payot et Rivages, 1ere éd 1996, 2002

P. Pichault, *Le costume traditionnel algérien*, Paris,Maisonneuve et Larose, 2007.

Ratiba Hadj-Moussa, *Le corps, l'histoire, le territoire. Les rapports de genre dans le cinéma algérien*. Paris, Pubish, 1994.

Rachid Mimouni, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Rahma, 1993.

Selim Abou, *L'Identité culturelle*, Editions Anthropos, 1981.

Études féministes :

Fatima Mernissi, *Le harem politique : Le prophète et les femmes*, Paris, Albin Michel, 1987.

Fatima Mernissi, *Rêves de femmes : Une enfance au harem*, 1^{ère} éd. 1994, traduction de Claude Richetin, Paris, Albin Michel, 2007.

Florence Assouline, *Musulmanes : Une chance pour l'Islam*, Flammarion, 1992.

Gisèle Halimi, *La cause des femmes*, Grasset et Fasquelles, 1973.

Hélé Béji, *Une force qui demeure*, Arléa, 2006.

Le féminisme et ses enjeux, Vingt-sept femmes parlent, Michelle Perrot, Centre fédéral FEN-Edilig, 1988.

Makhtar Diouf, *Lire le(s) féminisme(s), Origines-discours-critiques*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Noria Allami, *Voilées, dévoilées, Être femme dans le monde arabe*, L'Harmattan, 1988.

Rémy Monique, *De l'utopie à l'intégration : Histoire des mouvements de femmes*, Paris, L'Harmattan.

Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Gallimard, 1^{ère} Ed. 1949, 2007.

Philosophie :

Anthologie : *L'Opium du Peuple*, le temps des Cerises, 2008.

Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Seuil, 1^{ère} éd. 1970, 2002.

Francis Cousin, *L'être contre l'avoir : Pour une critique radicale et définitive du faux omniprésent...*, Nouvelle édition, 2015.

Georges Bataille, *L'Érotisme*, Les éditions de Minuit, 1^{ère} éd.1957, 2014.

Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires (Situations I)*, Gallimard, colle. Folio essais, 1^{ère} éd. 1947, 2005.

Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Gallimard, 1^{re} éd. 1976, 2014.

Michel, Foucault, *Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs*, tel Galiimard, 1^{ère} éd. 1984, 2005.

Micheka Marzano, *La philosophie du corps*, Puf, Point Delta, 1^{ère} éd. 2007, 2012, Liban.

Otto Poggeler, *La pensée de Heidegger*, traduit de l'allemand par Marianna Simon, Aubier-Montaigne, 1967.

Paul Ricœur, *La mémoire, L'Histoire, L'oubli*, Seuil, 2000, p.297.

Paul Ricœur, *De l'interprétation : essai sur Freud*, Seuil, 1965.

Simone de Beauvoir, *L'Existentialisme et la sagesse des nations*, Nagel, 1948.

Psychologie et psychanalyse :

Claude Le Guen, *Le Refoulement, Que sais-je ?*, PUF, 1992.

C .G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Gallimard, Folio/essais, 1^{ère} éd.1964, 2006.

Françoise Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Seuil, paris, 1984.

Françoise Dolto, *Sexualité féminine*, Gallimard, 1^{ère} éd.1996, 2006.

Michel Gelder, Richard Mayou, Philip Cowen, *Traité de psychiatrie*, Flammarion Médecine-science, 2005.

Travaux universitaires:

Abir Dib, Étude comparée sur « l'écriture du corps » chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi, thèse de doctorat, Clermont université, 2015.

Diana Labontu-Astier, *L'image du corps féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2006.

Houda Bouzidi, *Le Viol et Ses Conséquences Traumatiques Sur La Femme Algérienne*, Mémoire de Magister, Université des frères Mentouri de Constantine, 2007/2008.

Joseph Dossou Atchad, *Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances de 1950 à 1960*, thèse de doctorat, La Sorbonne, 2010.

Liliane Mébarka Graine, *Être une femme en Algérie, action sociale*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, 2006.

Kacper Wiktor Nowacki, *La dynamique de l'érotisme : étude comparative des romans La marge D'André Pieyre de Mandiargues et La Pornographie de Witold Gombrowicz*, Thèse de doctorat, Université de Bergame cotutelle avec l'Université de Perpignan, 2013/ 2014.

Rym Kheriji, *Boudjedra et Kundera, lectures à corps ouvert*, Thèse de doctorat, Université Lyon II, 1999/2000.

Sabrina Amara, *L'érotisme dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, mémoire de maîtrise, 2004, p 26. Cité dans Lynda-Nawel Tebbani, *Le vocabulaire érotique dans le nouveau roman algérien*, Mémoire de Master, 2008/2009.

Sehli Yamina, *Mythe et mythologie à travers la littérature maghrébine, exemples de trois romans : La nuit sacrée de Taher Ben jelloun, Habel de Mohamed Dib, Poussière d'or d'Ibrahim Al Kouni*, Thèse de doctorat, Université d'Oran, 2011/2012.

Dictionnaires :

Mikel Dufrenne, *Dictionnaire de la philosophie*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 2006.

Michael Grant, John Haze, *Dictionnaire de la Mythologie*, Traduit par Etienne Leyris, Marabot, 1^{ère} éd. 1973, 1990,

Dictionnaire de Sociologie, sous la direction de André Akoun et Pierre Ansart, Le Robert, Seuil, 1999/

Dictionnaire de la psychanalyse, sous la direction de Elisabeth Roudinesco et Michel Plon Troisième édition, Fayard, 1^{er} 1997, 2006.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, combres*, Robert Lafont/Jupiter, 1^{ère} éd. 1969, 1982, P.746

Sitographie :

Anne-Laure Buffet, ÉTAT DE DISSOCIATION – DÉFINITION, 2014
<https://cvpcontrelaviolencepsychologique.com/2014/09/25/etat-de-dissociation-definition/> . Consulté en Février 2018.

Adrien bayard, Claire de Cazanove, René Dorn, *Les mots de la violence*, Editions de la Sorbonne, 2013 <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2013-1-page-235.htm#no2>
consulté le 12.12.2017.

Alain Bernard Marchand, Mimesis et Chatharsis : de la représenataion à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht.
<https://www.erudit.org/en/journals/philoso/1988-v15-n1-philoso1786/027038ar.pdf>
Consulté le 05.03.2018

Amina Saidou, *La métaphore du dévoilement dans Les Enfants du nouveau monde d'Assia Djebar* :
<http://digitalcommons.georgiasouthern.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1054&context=seccll>

Azza Filali, Sonia Zliitni Fitouri, *Ecrire le féminin dans La Pluie* de Rachid Boudjedra et chronique d'un décalage* : <https://www.crasc.dz/ouvrages/pdfs/2010-ecriture-fminine-fr-zlitni%20fitouri.pdf>. Consulté le 02.03.2018.

Amin A. Muhammad (La Section de la famille, des enfants et des adolescents Ministère de la Justice Canada), *Enquête préliminaire sur les crimes dits « d'honneur » au Canada*, 2010 : http://www.justice.gc.ca/fra/pr-rp/jp-cj/vf-fv/ch-hk/ch_fra.pdf

Amnesty international <https://www.amnesty.be/je-veux-agir/agir-localement/agir-a-l-ecole/l-espace-enseignants/enseignement-secondaire/Dossier-Papiers-Libres-2004-Les/article/4-6-les-crimes-d-honneur>

Acelf, *Construction identitaire : Le modèle* in : <http://www.acelf.ca/construction-identitaire/#>

Bibliothèque nationale de France, *La littérature algérienne de langue française. Bibliographie sélective*, 2012, http://www.bnf.fr/documents/biblio_litt_algerienne.pdf

Céline Riaux, *La mère morte : André Green* : http://www.edupsy.fr/wp-content/uploads/2015/06/R%C3%A9sum%C3%A9-synth%C3%A8se_La-m%C3%A8re-morte_C%C3%A9line-RIAUX.pdf

Christiane Chaulet-Achour, Simone Rezzoug, *Convergence critique : introduction à la lecture du littéraire*, Offices des Publications Universitaires, Alger, 1900, P.48. : <https://books.google.dz/books?id=X8RZAAAAMAAJ&q=Convergence+critique>

Claude Fintz, *Les imaginaires des corps dans la relation littéraire*, in : *Littérature : Narrations*, Larousse, 2009. <https://www.cairn.info/revue-litterature-2009-1-page-114.html> Consulté 19.02.2018.

Centre National de ressources textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/>

Carlo Ginzburg, *Représentation : le mot, l'idée, la chose*, in : *Annales* 1991 :
http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1991_num_46_6_279008 Consulté en
Novembre 2016

Caroline Hénin, Docteur Michel Hénin, *Quels sont les caractéristiques physiologiques et les corrélats psychologiques de l'état de stress post-traumatique (PTSD) chez les victimes d'agression sexuelle ?* : http://www.ch-georgesand.fr/document/stress_post_traumatique_et_agressions_sexuelles.pdf Consulté le 01.03.2018.

Cristian Ciocan, *Heidegger et le problème de la mort: existentialité, authenticité, temporalité*, 2013, P.8,
<https://books.google.dz/books?id=zzDrCAAQBAJ&pg=PA4&dq=Heidgar++la+mort+et+l%27existence&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjSzsOl2MDXAhWGtxQKHyrqCGEQ6AEILDAB#v=onepage&q=Heidgar%20%20la%20mort%20et%20l'existence&f=false> consulté le 16.11.2017

Conférence sur Youtube :Francis Cousin, "*Contre le fétichisme de la marchandise et le spectacle étatique du mensonge terroriste*", réalisé par Égalité et Réconciliation (Lyon), 27/02/2015, La minute 10.00 :
<https://www.youtube.com/watch?v=kM45surCzIM&t=2592s> Consulté le 01.11.2017

Christophe Dejour, *Corps et psychanalyse*, in : *L'informations psychiatrique*, John Libbey Eurotext, 2009<https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2009-3-page-227.htm>. Consulté le 02.02.2018

Centre d'Education à la Famille et à l'Amour – CEFA asbl, *Crime d'honneur- Mariage forcé... Vie volée : Un regard sociologique sur les mariage forcés et les crimes d'honneur*, 2008 :
<https://www.asblcefa.be/cefa/images/pdf/crimehonneurmariage.pdf>

Dictionnaire *Le parisien* :
<http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/m%C3%A9lop%C3%A9/fr-fr/>

Daniel Calin, *Construction identitaire et sentiment d'appartenance*, 2000 :

<http://dcalin.fr/textes/identite.html>.

Dalila Mekki, *Images d'écrivaines chez Leïla Sebbar : de l'auteure à ses personnages*, Synergies Algérie : <https://gerflint.fr/Base/Algerie16/mekki.pdf>. Consulté le 02.03.2018.

Denise Jodelet, *Dynamiques sociales et formes de la peur*, 2011, <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2011-2-page-239.htm> consulté en Janvier 2018.

Diana Labontu-Astier, *L'image du corps féminin dans l'œuvre de Assia Djebar*, Université de Grenoble, 2015. Article : Djamel Benyekhlef, *Le monde féminin d'Assia Djebar* : http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_59_7.pdf Consulté le 02.03.2018.

Emmanuel Decaux, Adama Dieng, Malick Sow, *Des droits de l'homme au droit international pénal: études en l'honneur d'un juriste africain, feu le juge Laity Kama*, 2007 :

https://books.google.dz/books?id=CmIfrhQfczoC&printsec=frontcover&dq=Des+droits+de+l%27homme+au+droit+international+p%3%A9nal:+%3%A9tudes+en+l%27honneur+d%27un+juriste+africain,+feu+le+juge+Laity+Kama&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Des%20droits%20de%20l'homme%20au%20droit%20international%20p%3%A9nal%3A%20%3%A9tudes%20en%20l'honneur%20d'un%20juriste%20africain%2C%20feu%20le%20juge%20Laity%20Kama&f=false

Francis Prost, Jérôme Wilgaux, *Penser et représenter le corps dans l'antiquité* :

<http://books.openedition.org/pur/7314?lang=fr>. Consulté le 02.03.2018.

Françoise Dastur, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, émission du 24.09.2009, Par Raphaël Enthoven :

https://www.youtube.com/watch?v=4TI90_8E4PI consulté le 18.11.2017

Francis Ponge, *Le grand recueil, Méthodes*, Gallimard, 1961. Cité dans : *Les actes de lecture*, AFL, n°67,

1999 : https://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL67/AL67p23.html.

Frédéric Rognon, *Le sujet dans la religion kanak : Anthropologie et missiologie chez Maurice Leenhardt*, *Revue des sciences religieuses*, 2007 :

<http://journals.openedition.org/rsr/562#tocto3n1> consulté le 15 décembre 2017.

Georges Devereux, *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, 1970 :

<https://fr.scribd.com/document/253599788/Essais-d-ethnopsychiatrie-generale-Devereux-odt>

Gregor Malantschuk and E.-M. Jacquet Tisseau, *Les Études philosophiques*, PUF, No. 2, KIERKEGAARD (AVRIL-JUIN 1979), P.163 :

https://www.jstor.org/stable/20847554?seq=1#page_scan_tab_contents

Hafid Gafaiti, *Autobiographie et écriture dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*. In : Alfred Hornung, Ernstpeter Ruhe, *Autobiographie et avant-garde*, G. Narr., 1992, P.221 : <https://books.google.dz/books?id=wSn9ETDpGAcC&pg=PA221&lpg=PA221&dq=l%27insolation+rachid+boudjedra+roman+autobiographique&source=bl&ots=nk9Zx7nIW5&sig=AvsKK165R0vmI8USQrthCiVRlxE&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj537O3qPzVAhUID5oKHTM2B9EQ6AEITzAG#v=onepage&q=l'insolation%20rachid%20boudjedra%20roman%20autobiographique&f=false>

Hanson, 2012, <http://www.hansen-love.com/article-existence-essence-existentialisme-etre-pour-la-mort-111616840.html>

Ilaria Vitali, *La sémantique de l'oiseau dans le roman « Tuez-les tous » de Salim Bachi*, 2008, <http://revistas.uca.es/index.php/franconfonia/article/viewFile/62/66>

Jamil Anwarali Kassam, *Le Symbolisme de l'Oiseau dans le Mantiq al-tayr d'Attar*, 2006 : <http://www.journalsoufi.com/soufisme-accueil/lectures/articles-soufisme/347-le-symbolisme-de-loiseau-dans-le-mantiq-al-tayr-dattar>

Jaques Natanson, *La peur et l'angoisse*, in *Imaginaire et inconscient, L'esprit du temps*, 2008 : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2008-2-page-161.htm> consulté en Décembre 2017.

Johannes Angermuller, *A propos de la notion de discours d'un pays à l'autre*<https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2007-2-page-17.htm>. Consulté le 12.08.2017

Knibiehler, Yvonne, *La Virginité féminine : mythes, fantasmes, émancipation*, Paris, Odile Jacob, 2012 : <https://edso.revues.org/203>

Kangni Alemdjrodo, *Rachid Boujedra, la passion de l'intertexte*, Presse Universitaire de Bordeaux, 2001, P.51 : https://books.google.dz/books?id=Xu7RUxZx8NAC&pg=PA53&lpg=PA53&dq=Boujedra+et+le+sang&source=bl&ots=svTmKTe5lz&sig=yb5y87KyEBLYhR2bALmsNhknqAg&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewiytOTM_afUAhVCXhoKHUNqCE8Q6AEIITAA#v=onepage&q=Boudjedra%20et%20le%20sang&f=false

Lucie Lavergne, *Mises en scène et suggestions érotiques dans les recueils Los devaneos de Erato et Devocionario d'Ana Rossetti*, 2012 <http://www.pandesmuses.fr/article-n-2-mises-en-scene-et-suggestions-erotiques-dans-les-recueils-los-devaneos-de-erato-et-devocionario-111729878.html>

Louise Leila DRIS-HADOUCHE, *L'écriture du corps féminin dans l'œuvre d'Amin Zaoui*, Crasc, 2016, <https://www.crasc.dz/ouvrages/pdfs/2016-corporeite-ecriture-louise-leil-dris.pdf> Consulté le 02.03.2018.

Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, Journal de Psychologie, 1935 p. 271-293 : cité dans Michel Porret, *Le corps violenté : du geste à la parole*, Droz, 1998, p.19 : <https://books.google.dz/books?id=ipBDxuWduIIC&dq=%C2%AB>

Maurice Corvez, *L'Être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger* in : *Revue philosophique de Louvain*, 260 : http://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1965_num_63_78_5305

Marc Gontard, « *Les Nuits de Strasbourg* » d'Assia Djébar ou l'érotique des langues : http://www.ziane-online.com/assia_djébar/textes/nuits_de_strasbourg.htm

Michel Cazenave : <https://www.youtube.com/watch?v=B4BCSR4PMw8>

Nabila Bekhedidja , *Le personnage féminin dans les romans de Leila Sebbar à la croisée de deux cultures*, Crasc : <http://www.crasc.dz/ouvrages/index.php/fr/37-ecriture-f%C3%A9minine-r%C3%A9ception,-discours-et-repr%C3%A9sentations/682-a-corps-et-%C3%A0-cris-r%C3%A9sistances-corporelles-chez-les-%C3%A9crivaines-maghr%C3%A9bines> Consulté le 02.03.2018.

Nos pensées : <https://nospensees.fr/dissociation-phenomene-curieux-de-esprit/> Consulté en Février 2018.

Peter Gordon, *L'éducation sexuelle et la prévention de la violence sexuelle*: https://www.coe.int/t/dg3/children/1in5/Source/PublicationSexualViolence/Gordon_fr.pdf.

Pascaline Mourier-Casille, *De la chimère à la merveille*, 1986, p122 : https://books.google.dz/books?id=TywW94pTJvIC&pg=PA122&lpg=PA122&dq=l'eau+des+yeux+en+litt%C3%A9rature&source=bl&ots=4NaCy24Mwv&sig=SASq4HO9mdm--iliPdEB04eSja8&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiEk7mn99_PAhXEPxoKHeSaC4oQ6AEIKzAD#v=onepage&q=l'eau%20des%20yeux%20en%20litt%C3%A9rature&f=false

<http://la-philosophie.com/heidegger-dasein> consulté le 20.11.2017

Sylvain Santi, à propos de son texte « *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie* », dans l'émission « Les Nouveaux chemins de la connaissance » du 13.06.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=fF9exn2Xq-s>,

Sergent-chef Jérémie Alligier rédacteur au CESA, Merleau-Ponty, le corps, <http://www.ifsidijon.info/v2/wp-content/uploads/2015/01/Corps-pour-merleau-Ponty.pdf> Consulté 04.01.2018.

Stamatios Tzitzis, *La personne criminel et victime*, P.151 : <https://books.google.dz/books?id=oQNY80AwhdUC&pg=PA148&dq=d%C3%A9finition+du+viol&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjJ45K337TUAhWILcAKHdmsAK0Q6AEIITAA#v=onepage&q=d%C3%A9finition%20du%20viol&f=false>

T. Lauras-Locoh, & P. Cantrelle, *Facteurs culturels et sociaux de la santé en Afrique*, Revue N° 10, édit. C.F.P.D., 1990. p. 535. Cité dans Liliane Mébarka GRAINE, *Etre une femme en Algérie, action sociale*, Thèse de doctorat, Université Paris 8 : http://www.memoireonline.com/07/09/2291/m_Etre-une-femme-en-Algerie-action-sociale5.html

Thèse de doctorat, *Agressivité et violence* : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2009.nasr_r&part=169735
Marie-Frédérique Bacqué, *Du cadavre traumatogène au corps mort symboligène*, Etudes sur la mort, 2006 file:///Users/macbookair/Downloads/ESLM_129_0059.pdf consulté le 17 décembre 2017.

Vincent Jean-Marie, *La lecture symptomale chez Althusser in Multitudes* : <http://www.multitudes.net/La-lecture-symptomale-chez/>. Consulté le 03.02.2018.

Yushna Saddul, *Corps-traître : la schizophrénie féminine chez les romancières francophones Calixthe Beyala, Ananda Devi et Malika Mokeddem*, Université de Toronto, 2015 : https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/69033/1/Saddul_Yushna_201503_PhD_thesis.pdf Consulté le 02.03.2018.

<http://www.fabula.org/cr/286.php>

http://theses.univlyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2000.xu__1&part=35120

Consulté le 02. février 2018.

<http://philosophie.philisto.fr/cours-22-l-existence-et-la-mort.html>. Consulté

le 15.11.2017

<http://sante-medecine.journaldesfemmes.com/faq/33048-syndrome-de-stockholm-definition>

<http://la-philosophie.com/heidegger-dasein> consulté le 20.11.2017

<http://www.fabula.org/cr/286.php>

<https://www.youtube.com/watch?v=4rs0CIpPacE>

<http://droit-finances.commentcamarche.net/faq/21116-viol-definition-juridique>

<http://www.cnrtl.fr/definition/dantesque>

Annexes :

Entretien avec Rachid Boudjedra :

Intissar Bendjabellah : L'érotisme dans vos romans relève plus du Thanatos que de l'Eros. Le corps féminin y est écrit dans l'agression et dans la violence!

Rachid Boudjedra : Oui, je le pense. C'est à la fois la vie et la mort. C'est le Thanatos et son contraire. La sexualité est une guerre. Deux corps qui se battent et qui se battent dans la sauvagerie. Il y a quelque chose de dégoûtant dans l'amour. On devient déshumaniser. Dans l'érotisme, il y a tellement de geste de violence. Mais ce n'est pas particulier aux algériens. La violence particulière de l'Algérien est dans l'idée qu'il se fait de cette femme avec qui il fait l'amour : souvent méprisante, négative.

Intissar Bendjabellah : Lors de ma recherche, je suis arrivée à la théorie suivante : lorsqu'on a un problème avec le corps féminin on a forcément un problème avec le corps maternel, qui est le logis de l'humain. Je me demandais si on pouvait qualifier votre écriture du corps féminin comme une écriture existentielle. Une littérature qui

s'inscrit, probablement dans une approche phénoménologique dans le sens où tout acte d'écriture s'inscrit comme une interrogation de l'essence de la violence ? Une écriture de survie ?

Rachid Boudjedra : Oui, je suis d'accord. C'est de la survie

Intissar Bendjabellah : Votre texte s'inspire-t-il de Heidegger, Sartre, Hegel ?

Rachid Boudjedra : Vous avez raison. Il y a une phrase de Heidegger dans le roman. La philosophie est ma formation initiale.

Intissar Bendjabellah : Selma, la mère de mehdi, a été violée par son beau-frère avant d'être forcé de vivre avec lui. N'y a-t-il pas là une parodie du viol conjugal ?

Rachid Boudjedra : Si, absolument.

Une partie du discours d'Assia Djebar à l'Académie française :

... Dès l'âge de mes quinze ans, j'ai adhéré à une conception fervente de la littérature. « *J'écris pour me parcourir* » disait le poète Henri Michaux . J'ai adopté, en silence, cette devise.

L'écriture m'est devenue activité souvent nocturne, en tout cas permanente, une quête presque à perdre souffle... J'écris par passion d'« *ijtihad* », c'est-à-dire de recherche tendue vers quoi, vers soi d'abord. Je m'interroge, comme qui, peut-être, après tout, comme le héros métamorphosé d'Apulée qui voyage en Thessalie : sauf que je ne veux retenir, de ce prétentieux rapprochement que la mobilité des vagabondages de ce Lucius, double de l'auteur, mon compatriote de dix-neuf siècles auparavant...

Est-ce que, me diriez vous, vous écrivez, vous aussi, métamorphosée, masquée et ce masque que pourtant vous ne cherchez pas à arracher, serait la langue française ?

Depuis des décennies, cette langue ne m'est plus langue de l'Autre- presque'une seconde peau, ou une langue infiltrée en vous-même, son battement contre votre poulx, ou tout près de votre artère aorte, peut-être aussi cernant votre cheville en nœud

coulant, rythmant votre marche (car j'écris et je marche, presque chaque jour dans Soho ou sur le pont de Brooklyn)... Je ne me sens alors que regard dans l'immensité d'une naissance au monde. Mon français devient l'énergie qui me reste pour boire l'espace bleu gris, tout le ciel.

J'aurais pu être, à la fin des années 1970, à la fois cinéaste de langue arabe, en même temps que romancière francophone. Malgré mes deux longs métrages, salués à Venise et à Berlin, si j'avais persisté, à me battre contre la misogynie des tenants du cinéma d'état de mon pays, avec sa caricature saint-sulpicienne du passé, ou ses images d'un populisme attristant, j'aurais été asphyxiée comme l'ont été plusieurs cinéastes qui avaient été sérieusement formés auparavant. Cette stérilité des structures annonçait, en fait, en Algérie, la lame de fond de l'intolérance et de la violence de la décennie quatre-vingt-dix. J'aurais donc risqué de vivre sourde et aveugle en quelque sorte, parce qu'interdite de création audio- visuelle.

Mais, de mes repérages pour quêter la mémoire des paysannes dans les montagnes du Dahra, en langue arabe ou parfois le berbère fusant au souvenir des douleurs écorchées— j'ai reçu une commotion définitive. Un ressourcement ; je dirais même une leçon éthique et esthétique, de la part des femmes de tous âges de ma tribu maternelle : elles se ressouvenant de leur vécu de la guerre d'Algérie, mais aussi évoquant leur quotidien. Leur parole se libérait avec des images surprenantes, des mini-récits amers ou drôles, laissant toujours affluer une foi âpre ou sereine, comme une source qui lave et efface les rancunes.

Réapprenant à voir, désirant transmettre dans une forme presque virgilienne, ce réel, j'ai retrouvé une unité intérieure, grâce à cette parole préservée de mes sœurs, à leur pudeur qui ne se sait pas, si bien que le son d'origine s'est mis à fermenter au cœur même du français de mon écriture. Ainsi armée ou réconciliée, j'ai pris tout à fait le large.

Or là bas, sur cette rive sud que j'ai quittée, qui regarde désormais sinon chaque femme qui n'avait pas autrefois droit de regard, à peine de marcher en baissant les yeux, en s'enveloppant face, front et corps tout entier de linge divers, de laines, de

soies, de caftans ? Corps mobile qui, alors que la scolarisation des filles de tous âges s'impose dans les moindres hameaux, semble encore plus sous contrôle ?

La jeune femme architecte dans *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, revient dans sa région d'enfance. Son regard posé sur les paysannes quête l'échange de paroles ; leurs conversations s'entrelacent.

Est-ce par hasard que la plupart des œuvres de femmes, au cinéma, apportent au son, à la musique, au timbre des voix prises et surprises, un relief aussi prégnant que l'image elle-même ? Comme s'il fallait s'approcher lentement de l'écran, le peupler, mais porté par une voix pleine, dure comme une pierre, fragile et riche comme un cœur humain.

Ainsi suis-je allée au travail d'images-sons, parce que je m'approchais d'une langue maternelle que je ne voulais plus percevoir qu'en espace, tenter de lui faire prendre l'air définitivement ! Une langue d'insolation qui rythmerait au dehors des corps de femmes circulant, dansant, toujours au dehors, défi essentiel.

Quant à la langue française, au terme de quelle transhumance, tresser cette langue illusoirement claire dans la trame des voix de mes sœurs ? Les mots de toute langue se palpent, s'épellent, s'envolent comme l'hirondelle qui trisse, oui, les mots peuvent s'exhaler, mais leurs arabesques n'excluent plus nos corps porteurs de mémoire.

Dire, sans grandiloquence, que mon écriture en français est ensemencée par les sons et les rythmes de l'origine, comme les musiques que Bela Bartok est venu écouter en 1913, jusque dans les Aurès. Oui, ma langue d'écriture s'ouvre au différent, s'allège des interdits paroxystiques, s'étire pour ne paraître qu'une simple natte au dehors, parfilée de silence et de plénitude.

Articles:

Peut-on être différent en Algérie ? : Beauté « made in Dz » et critères importés.

Elwatan; le Jeudi 26 Novembre 2015.

En Algérie, ce mouvement rapide dans le monde de la beauté n'est pas passé inaperçu. La notion de la beauté a complètement changé, laissant place à des clichés importés.

Ces derniers, qui s'imposent avec force, influent sur les marchés de l'amour et du travail, et même sur les différentes relations sociales.

Peut-on être différent en Algérie ? A en croire les propos des Algériens, la réponse à cette question est souvent affirmative. Dans la vie réelle, plusieurs autres considérations entrent en jeu et faussent complètement cette donne. Une personne, qu'elle soit homme ou femme, est souvent mal vue si elle est petite ou grande de taille, grosse ou maigre, chauve ou a un teint trop brun. Pis encore, les différences physiques très mal acceptées dans notre société vont jusqu'à taxer de laideur les personnes avec un nez tordu ou crochu, un dos courbé ou avec une bosse, atteinte d'une calvitie ou borgne.

À la recherche de la bonne recette

Pour éviter de devenir la risée de toute la société, la nouvelle génération d'Algériens cherche la perfection et le zéro faute. Même ceux qui sont considérés comme gâtés par la nature veulent rester au «top» et surtout à la mode. «Je sais que mon physique n'est pas un atout qui gagne à tous les coups, mais au moins il me facilite les premiers contacts avec les clients.

Le premier était mon recruteur qui m'a embauchée en tant que responsable commerciale et marketing. D'après ses dires, je reflète la bonne image de l'entreprise», déclare fièrement Sofia en relevant sa soyeuse chevelure chatain. La situation est presque similaire pour Riad, 28 ans, steward à Air Algérie.

Pour lui, sa carrure élancée aux muscles généreux lui a ouvert toutes les portes pour un emploi stable et de choix. Il a même réussi à augmenter ses revenus mensuels en accordant lors de ses journées de repos des shooting à des magazines. Il sert aussi de modèle dans des spots publicitaires.

Les moins choyés par la nature n'ont pas les mêmes chances que Sofia, Riad et leurs semblables. Leur lutte anti-injustice de la beauté est si rude qu'ils ont recours à toutes les solutions aussi miraculeuses que mensongères qui s'offrent à eux.

Dans cette quête interminable de la bonne recette de beauté, toutes les pistes sont engagées. Réseaux sociaux, herboristes ou nutritionnistes, chacun fait son choix selon

son mal. Sur facebook, des pages et groupes sont créés pour aider ces moins beaux à devenir plus séduisants et en finir avec leur «laideur». Les problèmes qui y sont les plus exposés restent l'acné, la chute de cheveux et bien sûr les problèmes liés au poids.

Proposant des recettes magiques et rapides, les herboristes sont loin de chômer. Ils éblouissent leurs centaines de clients par leur vitrine bien arrangée où sont affichés des slogans, souvent mensongers, de remèdes à tous les maux, même ceux pour lesquels la science s'est reconnue incapable.

Ce fut le cas de Hanane, 35 ans, victime de son surpoids et de sa gourmandise. «Je n'ai pas pu résister à la tentation de suivre les instructions de cet herboriste à Alger-centre. Le remède qu'il m'offrait, à raison de 6000 DA, me promettait la perte de 15 kilos en 10 jours sans efforts ni régime restrictif. Une promesse mensongère vite démasquée par une stabilisation de mon poids et un déséquilibre hormonal qui menaçait mes organes vitaux. J'ai tout de suite arrêté», raconte-t-elle. De leur côté, les nutritionnistes et les centres d'esthétique sont aussi très sollicités. Le prix d'une consultation chez un nutritionniste est de 1200 DA, et un simple soin anti-rides peut atteindre les 2500 DA minimum.

Des clichés importés. Pourtant, dans un passé récent, les normes de la beauté dans notre pays étaient tout autres. Les Algériens ont toujours été réputés par leur amour pour les formes généreuses. Les mamans choisissaient pour leur fils une jeune fille bien portante capable d'assumer les charges de la vie. Une fille mince ou maigre serait trop fragile.

Une norme complètement dépassée, voire même oubliée au profit de clichés importés de l'occident. Propagés par les médias occidentaux, ils ne reflètent pas seulement des produits, mais surtout des modèles de femmes et d'hommes loin de la réalité. Des photos et des vidéos de mannequins souvent retravaillés et photoshopés. En quelques années, ils ont été présentés comme les modèles exemplaires de la beauté féminine et masculine. Ils s'imposent avec force, au point de vouloir éliminer le charme de la beauté locale de chaque pays.

Ces préjugés source de complexes. Infectés par ces clichés de beauté importés, les Algériens tentent à s'entendre sur le même rêve : ressembler à un top model. Le simple

fait de ne pas répondre aux nouveaux clichés imposés par les occidentaux et d'être différent serait une acceptation d'être le sujet de discussions satiriques dans son entourage ou dans la rue. Fatiha, une jeune employée de banque, raconte avec amertume sa dernière expérience dans un magasin de chaussures.

«En essayant une paire de baskets, le jeune employé du magasin s'est rabaissé pour m'aider à faire les lacets. Il m'a dit l'avoir fait non pas par élégance, mais plutôt pour m'aider parce qu'il me trouvait trop grosse et incapable de le faire toute seule. Chose totalement fautive. Dans une insolence absolue, il a osé me demander si je m'étais regardée dans une glace et vu mes bourrelets", se confie-t-elle amèrement.

Ce problème ne se pose pas seulement pour les femmes, mais aussi pour les hommes. Un homme obèse se retrouve difficilement dans le marché du travail et encore plus celui de l'amour. Si cette différence physique n'a pas empêché cette personne de réussir dans sa société, les préjugés persistent ; même si la majorité des Algériens refusent de l'admettre, la vision de l'autre et ses jugements sont d'une extrême importance.

Le «qu'en dira-t-on» a toujours influé sur la vie des algériens, leur vie privée, leurs choix et leurs comportements au quotidien. Influant aujourd'hui avec la même intensité sur l'apparence physique, il est source de complexes et génère une grande insatisfaction de soi.

Besoin urgent de féminisme dans la littérature jeunesse de non fiction : <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/besoin-urgent-de-feminisme-dans-la-litterature-jeunesse-de-non-fiction/85713>:

Lauren Chassebi, journaliste en freelance chez *The Guardian*, a un avis sur la littérature jeunesse qui mérite que l'on s'y arrête. Si, auparavant, les petites filles pouvaient s'identifier aux rares modèles féminins disponibles dans la littérature jeunesse de fiction, elles se tourneraient désormais vers la non fiction. Le genre, précédemment noyé par l'omniprésence d'exemples masculins, profite en effet de récentes parutions autour de grandes femmes. Cette évolution qui doit prendre une importance toute particulière, en ces temps de libération de la parole autour de ce que subissent les femmes dans nos sociétés. Il était une fois beaucoup de héros et finalement assez peu d'héroïnes. Voilà comment pourrait être résumé, en substance, l'état de la littérature jeunesse britannique – mais est-ce un constat qui s'opère uniquement chez nos voisins ? Selon Lauren Chassebi, les livres jeunesse suivent toujours le même schéma : une fille a des problèmes et fait appel à un garçon pour la sortir de cette situation. Et par la suite, ils vivent heureux et ont beaucoup d'enfants, etc.

Peu d'héroïnes sortent du lot. On peut tout de même citer Anne of Green Gables, de la série de L.M. Montgomery, curieuse et intelligente, Mathilda de Roald Dahl, courageuse et réfléchie, la bien connue Hermione Granger de J.K. Rowling ou encore Buffy Summers, de la série *Buffy contre les vampires*. Même si ces exemples ne sont pas toujours parfaits indique Lauren Chassebi, de nombreuses jeunes filles ont pu s'identifier et se rendre compte de leurs capacités en suivant les aventures de ces personnages.

En revanche, la littérature jeunesse non fiction a toujours été vide d'exemples féminins. Il suffit de voir combien d'explorateurs spatiaux, de soldats, et autres modèles masculins sont proposés à la lecture.

Mais selon Lauren Chassebi, les temps changent. Elle rappelle le succès du bestseller *Goodnight Stories for Rebel Girls* d'Elena Favilli et Francesca Cavallo, présentant une anthologie de portraits de femmes importantes. L'année dernière, le

livre a récolté sur Kickstarter, une plateforme de financement participatif, 675.614 \$, devenant la publication la plus financée de tous les temps. Il fut ensuite dépassé par *Goodnight Stories for Rebel Girls 2* qui a récolté 866,000 \$. Ils ont été traduits et vendus dans d'autres pays comme l'Italie, la Chine ou encore en France sous le nom d'*Histoires du soir pour filles rebelles*, aux éditions des arènes. Ainsi on y croise Frida Kahlo, les soeurs Serena et Venus Williams ou encore Virginia Woolf.

Il y a donc de la place pour le féminisme dans la littérature jeunesse non fiction déclare Lauren Chassebi. Et ce n'est pas fini : un nouvel ouvrage a suscité l'engouement : *Women in Science: 50 Fearless Pioneers Who Changed the World* de Rachel Ignotofsky. Dans ce livre, on trouve des infographies sur l'écart de salaires entre hommes et femmes, des histoires de femmes qui ont changé le monde de la science...

Enfin, Lauren Chassebi apporte un autre exemple : celui de *Fantastically Great Women Who Changed History* de Kate Pankhurst, avec les aventures d'Amelia Earhart ou Rosa Parks.

Dans ces livres, les modèles féminins sont intelligents, capables et courageux. Ce sont des pionnières et des *leaders*. Elles exercent des métiers très différents : elles sont codeuses, scientifiques, politiciennes et j'en passe et j'en oublie. Une piste à explorer?

The Guardian

OBS : Féminisme, littérature

<http://pierre-jourde.blogs.nouvelobs.com/archive/2017/11/03/feminisme-litterature-607350.html>

Je me permets de dédier cette chronique à Leïla Slimani, si juste et si courageuse dans ses propos féministes.

Je l'avoue, l'explosion de colère et la libération de la parole des femmes me réjouit profondément. Toutes sortes d'injustices dans le monde donnent lieu à des révoltes, à des manifestations, à des violences, mais que la moitié de l'humanité soit humiliée, agressée, dévalorisée, violée, asservie par l'autre n'avait pas l'air de déranger grand monde. Il était

temps que l'ampleur de l'injustice suscite un mouvement à sa mesure. J'ai été frappé par le témoignage d'une femme, dans *Libération*, qui raconte que, depuis qu'elle est petite fille, elle est régulièrement confrontée aux remarques sexistes, au harcèlement, à l'agression. Je me demande si une femme, une seule, peut dire qu'elle y a échappé. Et nous sommes en France. Je ne parle même pas du sort misérable des femmes en Arabie, en Egypte, en Iran, en Inde. J'ai parlé avec des jeunes filles tunisiennes pour qui le harcèlement était une expérience quotidienne.

Mais il y en a encore beaucoup qui trouveront illégitime cette vague de protestations. L'idéologie patriarcale a des ruses infinies à sa disposition. Un exemple bien caricatural : la loi contre le harcèlement dans la rue suscite certaines oppositions. Pourquoi ? Parce que les harceleurs sont des immigrés (ce n'est pas moi qui le dis), et qu'il ne faut pas les stigmatiser ! Christine Angot agresse en direct une femme qui dénonce les agressions qu'elle a subies de la part de Denis Baupin, parce que la lutte ne peut pas être collective et organisée : on est violée ? « On se débrouille ». Les *Inrockuptibles* défendent Jean-Claude Brisseau, condamné pour agression sexuelle, parce que c'est un artiste et un bon cinéaste. Après quoi, à propos d'une une consacrée à Cantat, ils jurent, main sur le cœur, qu'ils ont toujours été féministes. Ben voyons. Tout et son contraire est et sera encore longtemps utilisé contre la lutte des femmes pour leurs droits, et pour cesser enfin de n'être que de la denrée sexuelle à disposition : la souveraine liberté de l'artiste, l'antiracisme, l'identité culturelle, la libération des mœurs, *a contrario* la morale et la famille, j'en passe.

Effectivement, toute mobilisation peut entraîner des dérives et comporte des risques. Ce qui n'enlève rien à la nécessité de la mobilisation. L'un de ces risques, c'est que le combat féministe ne devienne, dans certains cas, l'allié du puritanisme, comme cela se passe aux Etats-Unis. Mais il ne faut pas s'y tromper. Les puritains en fait sont les pires des représentants de l'idéologie patriarcale. Sous couvert de préserver la dignité de la femme, il s'agit toujours de la confiner dans son rôle et de la mettre à sa vraie place, épouse et mère. Celles qui tentent de s'y soustraire sont des putains et méritent ce qui leur arrive si elles sont agressées ou violées. Le cas de Tariq Ramadan est en cela exemplaire. Comme le dit une des femmes qui l'accuse d'agression sexuelle, pour lui, une femme doit être voilée ou violée. En aucun cas elle ne peut être libre.

Quel peut être, dans ce combat, la place de la littérature ? Marie Darrieussecq parle d'engagement. Je ne crois pas à la littérature engagée. Pas plus à celle qui prétend naguère lutter contre l'exploitation des travailleurs que contre celle qui prétend aujourd'hui se dresser contre l'oppression des femmes. La littérature engagée n'est jamais

de la bonne littérature, et par là elle dessert et souvent ridiculise la cause qu'elle veut servir. Je crois surtout qu'il faut que les écrivains donnent une autre image des femmes.

Présentée en ces termes, la chose ressemble à un impératif moral, et finalement à une sorte d'engagement. Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit.

Généralement, dans les textes masculins qui ne sont pas ouvertement misogynes (mais cela concerne aussi certains textes féminins, les femmes, comme toutes les catégories infériorisées, intègrent très bien les idéologies qui les asservissent) les femmes sont idéalisées, ou apparaissent uniquement dans le cadre d'une relation amoureuse. Il y a des auteurs qui prétendent, avec des trémolos dans la voix, « aimer les femmes ». Hannah Harendt leur répondrait qu'exprimer de l'amour envers une collectivité est un non-sens. Quant à l'idéalisation, elle n'est que le corollaire de l'infériorisation. On idéalisait beaucoup les femmes au XIXe siècle, et ce discours était le pendant d'une misogynie généralisée. Dans les vieux films de Bollywood, on joue de la guitare sous les fenêtres de son aimée, on lui promet la lune, on roucoule. Tout ça se finit par un mariage, l'adorée enfermée à la maison, à pondre des gosses. Il ne s'agit pas de moraliser les romans, mais de les rendre moins bêtes, et plus vrais, en ce qui concerne les femmes. L'éternelle et interchangeable figure féminine, tantôt idéalisée, tantôt rabaissée, qui n'est là que pour l'amour ou la maternité, est gênante, non pour des raisons morale, mais parce qu'elle témoigne d'un manque de conscience et d'intelligence de l'auteur, d'une sorte de point aveugle dans son esprit. Assez de belles inconnues mystérieuses. Assez de jeunes filles qui entrent dans la vie de quinquagénaires rangés pour y déclencher une folle passion. Assez de beautés fuyantes qui désespèrent le narrateur en ne répondant pas à ses vœux. Assez de splendides créatures offrant leur corps somptueux. Assez de putains au grand cœur. Assez de clichés.

Je me souviens qu'à l'époque où il m'arrivait encore de converser avec Richard Millet, avant qu'il ne sombre dans un délire xénophobe, je lui avais dit mon admiration pour *Ma Vie parmi les ombres*, tout en lui disant que quelque chose m'avait gêné dans le livre, et dans d'autres de sa main, et qui tenait au dispositif narratif : le narrateur, homme mûr, se confie à une jeune fille qui reçoit sa parole avec recueillement et admiration. Stéréotype, et dispositif si lourdement caricatural qu'il gâche un peu les beautés du texte. De manière significative, à peu près au même moment, on trouvait le même dispositif dans le pourtant excellent *Tigres en papier* d'Olivier Rolin. Assez de mecs burinés fascinant des oies blanches, par pitié ! Ce n'est pas la morale qui réclame ici, mais la complexité du réel que l'auteur doit avoir à cœur de restituer, contre les images d'Épinal. Richard Millet m'avait répondu qu'il avait raconté cela parce que c'était vrai. Oui, évidemment, c'est vrai. Oui, les groupies existent. Mais alors qu'on parle de ce qu'est une

groupie, de ce que signifie ce phénomène, au lieu de s'en accommoder benoîtement pour se mettre en scène. La groupie existe, mais elle n'est pas la vérité des femmes, qui est beaucoup plus vaste et plus complexe, évidemment. Dire le vrai n'est pas rapporter un détail vrai, mais le replacer dans une perspective plus vaste et plus juste. Que la littérature nous donne des femmes bêtes, moches, belles, quotidiennes, charcutières, avocates, clochardes, rockeuses, sales, lumineuses, vieilles, sensibles, avec leurs désirs et leurs limites, leurs mesquineries et leur génie, enfin des personnes, pas des images peintes.

Pierre Jourde

Arts et lettres : <https://artsrlettres.ning.com/group/groupeed/page/la-litterature-feministe>.

La littérature féministe

On peut dater de l'année 1970 une transformation irréversible du rapport des femmes à la littérature. Jusqu'alors l'opinion commune considérait les femmes artistes comme des exceptions. On s'intéressait parfois aux «images de la femme» dans l'histoire des textes littéraires, mais on ignorait presque totalement la pratique des femmes écrivains. Femme image ou reflet d'un désir masculin, voilà ce que le féminisme de la seconde moitié du XXe siècle aura violemment contesté, sous une forme ou sous une autre, au moment même où, dans un système économique-politique qu'il faudrait qualifier plutôt à présent d'«antisexuel» que de «mâle», les médias, la publicité, l'organisation du travail et de la production mettent plus que jamais peut-être en circulation l'objet d'échange et de commerce «femme». Si bien que l'on se trouve devant le paradoxe suivant: on ne peut parler correctement des textes féminins sans prendre pour point de départ le nouveau féminisme, alors qu'il n'est pas sûr que ce dernier ne soit pas lui-même rapidement devenu l'objet d'un commerce particulièrement lucratif (réel ou symbolique), notamment dans l'édition.

Vers 1970, le nouveau mouvement féministe, né principalement aux États-Unis (au Women's Rights Movement réformiste des années soixante succède en 1968 le Women's Liberation Movement, beaucoup plus radical), n'expose plus seulement, comme les rassemblements précédents, des objectifs de lutte contre l'inégalité des

sexes, mais s'efforce aussi d'affirmer et de représenter la «différence féminine», différence, disent les féministes, de sexualité, de perception du corps, d'expérience et de langage, si bien que la question culturelle se trouve d'emblée au centre du mouvement. Le nouveau féminisme produit ses propres écrivains et ses propres artistes, dont l'art se définit en fonction d'un a priori féministe, comme Kate Millett ou Adrienne Rich, aux États-Unis, Monique Wittig, Xavière Gauthier ou Hélène Cixous, en France. Il affirme par ailleurs la nécessité de réévaluer les pratiques féminines, traditionnellement mineures: journaux intimes, broderies, couture, cuisine, etc. Le mouvement réactualise enfin les grandes oeuvres féminines et en permet une relecture qui prenne en compte le point de vue spécifique d'après lequel elles ont été réalisées: c'est le cas, par exemple, de l'oeuvre de Virginia Woolf, ou même, dans une certaine mesure, en France, de celle de Gertrude Stein. Le «féminin» dans la culture n'apparaît ainsi plus seulement comme une fonction négative mais aussi comme un élément dynamique, voire novateur.

1. L'édition féministe :

Parmi les causes (entrée massive des femmes dans le monde du travail, débats publics et lois nouvelles sur l'avortement, la contraception, l'égalité des droits civiques et sociaux, etc.) qui ont fait de la question féminine un sujet d'actualité de grande ampleur, l'apparition d'une «édition féministe», consacrée exclusivement aux interventions des femmes, est loin d'être négligeable. Cette édition féministe rend en effet possible un regroupement de textes féminins, crée un foisonnement extrêmement important et ressuscite certaines oeuvres (par exemple, des romans américains du XIXe siècle tels que *The Awakening*, de Kate Chopin, ou *Ethan Frome*, d'Edith Wharton; en Italie, *Una donna*, de Sibilla Alloramo, etc.). Elle a enfin incité les maisons d'édition traditionnelles à ouvrir à leur tour des collections réservées aux femmes. Il en a résulté depuis 1974 environ une prolifération tout à fait extraordinaire de textes écrits ou prononcés par des femmes, dans des domaines aussi différents que l'ethnologie ou la poésie, le témoignage ou le pamphlet, etc.

Issue du mouvement féministe, cette édition révèle la réussite des femmes à se faire entendre. Cela commence aux États-Unis: aux innombrables pamphlets des premières

années du Women's Lib succèdent vers 1969 les journaux, remplacés ou secondés vers 1972 par les revues, les magazines, etc., puis pris en charge vers 1973 par les maisons d'édition, avec les livres, dont la publication devient de plus en plus large. La présentation, la mise en pages, les contenus des journaux initiaux (*It Ain't Me Babe*, *Of Our Backs*, *Every Woman...*) indiquaient déjà l'orientation principale des publications féministes futures: plus que de littérature, ou même de journalisme, il s'agit de prises de parole et de témoignages.

En France, les options sont parfois différentes, ou même hostiles au féminisme américain. C'est ainsi que les éditions *Des femmes* ont refusé le terme de «féminisme» comme sujet à des emplois suspects ou trop limités et ont créé, à partir du groupe *Psychanalyse et politique*, ce qu'elles appellent le *Mouvement des femmes*. On retrouve néanmoins dans l'édition française les grands traits de l'édition féministe américaine. Des titres comme *Dire nos sexualités* (Xavière Gauthier), *Parole de femme* (Annie Leclerc), *L cause* (titre d'une revue), *La Ventriloque* (Claude Pujade-Renaud), *Les Mots pour le dire* (Marie Cardinal), *Les Parleuses* (Xavière Gauthier et Marguerite Duras), *Les Doigts du figuier*, *Parole* (Jeanne Hyvrard), etc., indiquent assez comment, pour les femmes françaises aussi, la première fonction de l'écriture est de permettre la communication, l'explosion d'une parole enfin libérée du silence ou d'un «bavardage» rendu à ses droits. L'accent est mis sur les caractères «spontané», «direct», prosaïque, ordinaire de cette parole: les femmes écrivent pour parler, simplement, à la première personne, entre elles ou pour se faire entendre d'un destinataire absent. Leurs écrits sont des confessions, proches en cela des journaux intimes qu'elles tenaient avant que n'existe une édition féministe (et qui accèdent parfois eux-mêmes à la publication, tel ce recueil américain d'extraits de *diaries of women* édité par Mary Jane Moffat et Charlotte Painter). La répétition, de livre en livre, de témoignages et d'expériences identiques, presque interchangeable, l'importance du facteur quantitatif, l'accent mis sur l'expérience quotidienne (dans le film de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman*, le spectateur assiste de bout en bout aux activités ménagères de Jeanne), la dominante «gynécologique» (récits de grossesses, d'avortements, etc.) sont autant d'éléments qui contribuent à créer une sorte d'«effet de foule», d'un genre très nouveau. L'édition féministe nous montre, en effet, ce que nous n'avions jamais vu ; ces «couloirs obscurs

de l'histoire» aurait dit Virginia Woolf, où une foule, constituée non plus d'hommes au travail mais de femmes, s'occupe à traiter, dans l'anonymat, les problèmes individuels ou familiaux de la vie quotidienne. Il arrive que ces récits consolident la tradition, comme L'histoire est un tricot, d'Annie Leclerc, mais ils parviennent aussi parfois, plus positivement, à interroger cette «identité anonyme» des femmes à laquelle sont consacrées depuis longtemps les grandes oeuvres féminines. Certains de ces textes nés du nouveau féminisme présentent néanmoins le danger de la confusion de l'oral et de l'écrit, de l'usage non critique d'une «langue de femme» (mais une telle langue est-elle possible?) et du recours, d'un narcissisme souvent naïf, à un «je» qui semble signifier une adéquation parfaite du sujet à lui-même.

2. Contre-culture

Les premiers livres publiés ont été pour la plupart, en particulier aux États-Unis, des ouvrages théoriques, le mouvement féministe étant d'abord un rassemblement politique et idéologique. Qu'il s'agisse de rééditions des grands classiques de l'analyse féministe (essentiellement, *Le Deuxième Sexe*, de Simone de Beauvoir, *The Feminine Mystique* [La Femme mystifiée], de Betty Friedan, ou encore, sur un autre plan, *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, de Engels) ou d'études nouvelles dont la réputation a grandi très vite (*Sexual Politics* [La Politique du mâle], de Kate Millett; *The Dialectic of Sex* [La Dialectique du sexe], de Shulamith Firestone; *The Female Eunuch* [La Femme eunuque], de Germaine Greer; et aussi en Angleterre, *Psychoanalysis and Feminism* [Psychanalyse et féminisme], de Juliet Mitchell; en Italie, *Dalla Parte delle Bambine* [Du côté des petites filles], d'Elena Gianini Belotti, etc.), ou encore d'anthologies regroupant des interventions variées de femmes (par exemple, le recueil américain de Robin Morgan, *Sisterhood Is Powerful*) et révélant par là, de manière tangible, l'existence du «mouvement» comme tel (cf. en France, des numéros spéciaux de revues republiés en livres comme *Les femmes s'entêtent* ou des recueils de textes étrangers comme *Écrits, Voix d'Italie*), ces textes doivent nous être présents à l'esprit, si nous voulons être en mesure de lire dans leur histoire les fictions féministes qu'ils ont précédées. Malgré des différences sensibles d'analyse ou d'option, ils finissent tous par constituer une contre-culture.

La phrase célèbre écrite par Simone de Beauvoir dès 1949 dans *Le Deuxième Sexe*: «On ne naît pas femme, on le devient» indique sans doute le point central de toute théorie féministe. Le livre d'Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*, analysant les conditions répressives de l'éducation des filles, va dans le même sens. De là découlent, schématiquement, deux tendances de l'analyse féministe: d'une part, celle qui accorde aux phénomènes socio-historiques la première place et demande, comme le déclaraient en novembre 1977 les femmes de la revue *Questions féministes*, le droit pour les femmes aussi «au neutre [à la définition non sexuée], au général»; et, d'autre part, celle, dominante au moins sur le plan des publications, qui, tout en tenant compte constamment de l'histoire de l'oppression des femmes, met en avant dans une thématique de la différence quelque chose qui serait comme une «nature féminine». Mais dans tous les cas l'écriture féministe est amenée, de manière plus ou moins principale, à mettre en lumière un aspect de la condition faite aux femmes, et à dénoncer les expériences négatives de viol, d'exclusion ou d'oppression. Celles-ci ne constituent pas, néanmoins, le sujet unique de l'écriture, qui fait aussi écho à une attitude globalement et explicitement théorique du féminisme comme critique et analyse du «patriarcat». De ce point de vue, le livre de Valerie Solanas, *S.C.U.M. Manifesto* (*Society for Cutting Up Men*, c'est-à-dire *Société pour la castration des hommes*), a marqué en son temps (1968-1971), sous la forme du scandale, l'histoire du mouvement: l'auteur, qui était au même moment en prison pour avoir agressé l'artiste Andy Warhol, proposait pour dénouement d'une fiction délirante où les femmes devenaient les «maîtres du monde» l'assassinat de tous les hommes. Dans la théorie, c'est le patriarcat comme entité politique et idéologique qui est mis en question. Aux États-Unis toujours, des livres comme celui de Kate Millett (*La Politique du mâle*) s'attachent à décrire les modes de répression sexuelle et culturelle à l'égard de la femme, tels qu'on peut les repérer dans la littérature «masculine», en analysant les principes d'un «pouvoir mâle». Les féministes américaines ont encore créé, dans la plupart des universités, des *women's studies*, où sont étudiés les schémas littéraires dominants, ainsi que des revues de critique littéraire et culturelle (telle la revue *Signs* à Chicago). Si, enfin, l'essai-fiction de Virginia Woolf intitulé *Trois Guinées* (1938) a rencontré un succès tel qu'il a été traduit et publié à nouveau dans la plupart des pays

où existe une édition féministe, c'est parce qu'il met violemment en procès un ordre patriarcal qui conduit à la guerre et au fascisme et interdit aux femmes les possibilités matérielles et symboliques d'accéder à la culture.

L'unité des différentes tendances du féminisme réside dans l'affirmation constante de ce point de vue critique, c'est-à-dire différent. À cet égard, l'évolution du mouvement est à peu près partout identique. D'une manière générale, on constate vers 1974 un déplacement des préoccupations sociopolitiques vers des objectifs plutôt culturels; c'est le cas très nettement en France, avec les éditions Des femmes. L'Italie, où le féminisme demeure assez «violent», fait un peu exception. Dans tous les cas, le phénomène de mondialisation de l'édition féministe aboutit à la constitution d'un nouveau champ culturel construit sur un principe de sororité (sisterhood, sorellanza, etc.) qui fait que tous les grands livres du féminisme, qu'il s'agisse d'essais ou de fictions, sont traduits dans presque toutes les langues.

La revue belge Les Cahiers du G.R.I.F. présente dans un de ses numéros intitulé «Créer» un exposé assez clair de l'analyse féministe de la question culturelle. C'est la notion même de création qui s'y trouve critiquée: «On peut se demander [...] si la hantise de la création [...] ne relève pas de la conception propre de l'Occident industriel, qui consiste à définir l'homme par sa capacité de produire des objets.» Cette condamnation de l'objet -et donc notamment de l'«objet d'art» -est un élément fondamental des réalisations féministes, en particulier dans le domaine de la littérature. Le mot même de littérature apparaît comme suspect, et on lui préfère celui d'écriture, qui met l'accent sur une pratique et semble éloigner le danger fétichiste dénoncé dans la culture dominante. Les textes féministes rechercheront les caractères de l'«éphémère», du «non-art»: inachèvement, refus de la «phrase», et souvent de tout travail de formalisation esthétique, réévaluation de la communication aux dépens du «langage poétique». Il s'appliqueront surtout à privilégier un rapport direct de l'écriture au corps, comme on peut le voir par exemple dans Le Corps lesbien de Monique Wittig: tout dans ce livre, la présentation, la mise en page, la typographie, semble fait pour produire l'illusion d'une identité absolue du livre et du corps. Par analogie avec la notion de «négritude», Simone de Beauvoir avait posé celle de «féminitude»: elle

voulait désigner par là un ensemble de qualités acquises dans l'oppression. C'est bien ainsi qu'il faut envisager la contre-esthétique de l'écriture féministe, et c'est pourquoi on peut aussi parler à son propos de contre-culture. Ce faisant, on prend également en compte un «sous-développement» tendanciel des textes féminins.

Bien que dans un «féminisme» de type américain et un «mouvement» de type français, les axes de l'élaboration théorique soient les mêmes (Marx et Freud, repris et critiqués dans une pensée féministe), les analyses, et leurs conséquences sur les productions littéraires, sont assez radicalement différentes. La tendance américaine impose en effet une théorie principalement négative (critique universitaire du patriarcat) et privilégie les expériences de révolte et d'engagement. Les textes de fiction qui en résultent sont en majorité des poèmes, qui retranscrivent directement un lyrisme oral de revendication ou d'amour (telle l'oeuvre d'Adrienne Rich) ou des romans de style classique rapportant des situations d'oppression ou des relations sentimentales (par exemple, Sita, de Kate Millett). Dans l'ensemble, la langue proprement dite n'est pas remise en question, à la différence du mouvement des femmes en France, pour lequel «le rapport au corps et aux images maternelles» reste principal, produisant une réévaluation non seulement des contenus du discours «phallocentriste», mais de la langue elle-même, dans le jeu de ses signifiants et de ses hiatus esthétiques -s'il est vrai que «la fonction maternelle est liée au processus pré-oedipien et, par cela même, à la réalisation esthétique» (Julia Kristeva). C'est dire que le mouvement français est solidaire de la culture contre laquelle il pose une contre-culture qui serait de l'ordre du refoulé.

Résumés

Résumé : Notre étude porte sur la représentation du corps féminin dans le roman algérien de langue française. Ecrire et décrire le corps revient à penser son existence dans la société par le biais de la fiction littéraire. A travers un travail interdisciplinaire nous avons tenté de comprendre **comment le texte algérien écrit-il le corps féminin ?** Nous avons tenté de lire la sensibilité poétique et rhétorique de l'esthétique et de l'érotique dans le roman algérien. Ce dernier crée sa propre « beauté », qui reflète une identité culturelle et une recherche de sens. La représentation esthétique du

corps féminin ne s'inscrit pas dans cette écriture de l'illusion et de l'auto-tromperie, puisque le « beau » raconte la liberté et l'identité. L'écriture de l'érotisme dans le roman algérien est majoritairement violente, extrême, et névrosée. L'Éros littéraire se rapproche du Thanatos. Nous avons conclu que ce discours complexe est une volonté dénonciatrice. Une écriture à tendance féministe où nous lisons le cycle de la vie féminine. De la naissance non-désirée au viol conjugal, les textes montrent le cheminement de l'éducation patriarcale. L'écriture angoissée du corps féminin est une expression du mal existentiel. Une survie douloureuse chez les auteures féminines (notamment dans la décennie noire) et une survie déshumanisée chez les auteurs masculins où les personnages tentent de retrouver une identité perdue, dans le féminin agressé.

Mots clés : Corps féminin, Société, esthétique, féminisme, existence, érotisme, écriture.

Summary : Our study focuses on the representation of the female body in the French-speaking Algerian novel. So to write and describe the body is to think about its existence in society through literary fiction. Through an interdisciplinary work we have tried to understand how the Algerian text writes the female body? We have tried to read the poetic and rhetorical sensibility of aesthetics and eroticism in the Algerian novel. The latter creates its own aesthetic, which reflects a cultural identity and a search for meaning. The aesthetic representation of the female body is not part of this writing of illusion and self-deception, since the "beautiful" tells the freedom. The writing of eroticism in the Algerian novel is mostly violent, extreme, and neurotic. The Algerian literary Eros approaches the Thanatos. We concluded that this complex discourse is a denunciatory will. Feminist writing where we read the cycle of women's lives. From unwanted birth to marital rape, the texts show the path of patriarchal education. The anguished writing of the female body is an expression of existential evil. A painful survival for female authors (especially in the black decade) and a dehumanized survival among male authors where the characters are trying to find a lost identity, in the feminine assaulted.

Key words: Female body, Society, aesthetics, feminism, existence, eroticism, writing.

ملخص: ندرس تمثيل الجسد الأنثوي في الرواية الجزائرية للغة الفرنسية. لذا فإن كتابة ووصف الجسم هو التفكير في وجوده في المجتمع من خلال الخيال الأدبي. من خلال عمل متعدد التخصصات ، حاولنا أن نفهم كيف يكتب النص الجزائري جسد الأنثى لقد حاولنا قراءة الحسية الشعرية والخطابية للجماليات والإثارة في الرواية الجزائرية. هذا الأخير يخلق جمالية خاصة به ، والتي تعكس هوية ثقافية والبحث عن معنى. التمثيل الجمالي للجسد الأنثوي ليس جزءا من هذه الكتابة من الوهم وخداع الذات ، لأن "الجميل" يحكي الحرية ، فالكتابة الجنسية في الرواية الجزائرية هي عنيفة في الغالب ، المتطرفة ، والعصبية. الأدب الجزائري إيروس يقترب من تانتوس. توصلنا إلى نتيجة مفادها أن هذا الخطاب المعقد هو إرادة تنديدية. الكتابة النسوية حيث نقرأ دورة حياة الأنثى ، من الولادة غير المرغوب فيها إلى الاغتصاب الزوجي ، تظهر النصوص مسار التعليم الأبوي. الكتابة المؤلمة للجسد الأنثوي هي تعبير عن الشر الوجودي. والبقاء على قيد الحياة مؤلمة بين الكاتبات (وخصوصا في العقد الأسود) والبقاء على قيد الحياة إنسانيتهم بين الكتاب الذكور حيث تحاول شخصيات لاستعادة الهوية المفقودة، والنساء للاعتداء.

الكلمات المفتاحية: الجسد الأنثوي ، المجتمع ، الجماليات ، النسوية ، الوجود ، الإثارة الجنسية ، الكتابة.

Plan de la thèse

Introduction Générale.....03

La Première partie : La représentation du corps féminin dans sa fonction esthétique

Introduction : « Le beau » ou « l'érotique » ?.....23

Chapitre 1 : « Le beau ».....26

<i>La beauté ou « le beau » ?</i>	26
1. <i>Le beau dans la liberté</i>	28
2. <i>Le beau dans l'écriture du « nu »</i>	33
2.1. <i>Le « nu » est décence</i>	33
2.2. <i>Le « nu » et la découverte de soi</i>	35
3. <i>La beauté du corps-mère et de la maternité</i>	38
3.1. <i>La représentation du corps maternel chez les auteurs masculins : le corps asexué</i>	38
3.1.1. <i>La mère plurielle dans Nedjma : l'héroïne imparfaite</i>	39
3.1.2. <i>La mère indigne</i>	42
3.1.3. <i>L'image du féminin : la mère ou la prostitué</i>	43
3.1.4. <i>Pourquoi le corps maternel n'est pas un corps féminin ?</i>	44
3.2. <i>La représentation du corps maternel chez les auteures féminines : la reconquête de la féminité</i>	45
3.2.1. <i>Tentative de réconciliation entre l'identité féminine et l'identité maternelle</i>	45
3.2.2. <i>Et si le corps féminin s refusait à être maternel ?</i>	46
3.2.3. <i>Boudjedra, l'exception</i>	47
4. <i>Beauté, féminité, intimité et pureté : le Hammam ?</i>	50
4.1. <i>Le hammam, une omniprésence dans l'œuvre djebarienne</i>	51
4.1.1. <i>Hammam, purification et spiritualité</i>	52
4.1.2. <i>Le hammam guérisseur</i>	53
4.1.3. <i>Le hammam, ce « harem » inversé</i>	56
4.2. <i>Le hammam-angoisse</i>	56
5. <i>Conclusion</i>	59
Chapitre 2 : L'érotisme	61
<i>Qu'est ce que l'érotisme</i>	61
1. <i>Érotisme positif</i>	65
1.1. <i>L'érotisme du cœur ou la beauté amoureuse</i>	65
1.1.1. <i>L'érotisme du corps aimé</i>	66
1.1.2. <i>Samia, l'archétype de l'Éros</i>	67
1.1.3. <i>Il n'y a d'Éros que dans l'amour</i>	68
1.2. <i>L'érotisme des sens</i>	73
1.2.1. <i>La voix</i>	74
1.2.1.1. <i>Le youyou</i>	74
1.2.1.2. <i>Oum kaltoum « la divine »</i>	77
1.2.1.3. <i>Voix et dénonciation</i>	80
1.2.1.4. <i>Voix-fascination</i>	81
1.2.2. <i>« Le toucher »</i>	82
1.2.3. <i>« L'odorat »</i>	83
1.2.4. <i>« Le gout »</i>	84
1.3. <i>Érotisme, spiritualité et mysticisme</i>	85
1.3.1. <i>Le corps féminin est une expérience mystique</i>	85
1.3.2. <i>Sacré et profane</i>	87
1.3.3. <i>Nedjma ou l'érotisme de la perfection</i>	90

1.4. Éros littéraire.....	94
2. L'érotisme anxieux.....	101
Chapitre 03 : Une esthétique algérienne: ou le blason érotique romanesque.....	104
1. Les yeux.....	106
2. La chevelure	109
3. Les formes.....	112
4. La gazelle.....	114
5. Le Henné.....	116
7. L'oiseau.....	119
8. Autres signes distinctifs.....	122
9. Conclusion analytique.....	126
Conclusion de la partie.....	130

La deuxième partie : lecture du féminisme

1. Le féminisme.....	134
-----------------------------	------------

Chapitre 01 : Le corps interdit	138
--	------------

1. Voilement et dévoilement et résistance.....	138
---	------------

1.1. L'origine du voile	138
1.2. Le désir de l'inaccessible.....	140
1.3. Le voile est-il protection ?	141
1.4. Le dévoilement ou le processus inconscient de la libération.....	147
1.4.1. Un schéma corporel invalide.....	149
1.4.2. Les étapes inconscientes de l'affranchissement psychique.....	152
1.5. Le corps « fantôme ».....	157
1.6. Texte d'hier et d'aujourd'hui.....	158
1.7. L'« angoisse » de l'écriture de la « mise à nue » ou la stratégie du « dévoilement psychique »	159
1.8. Nedjma ou « rituel sacré du dévoilement »	163
1.9. « Le voile » ou la mort ?	166
1.10. Pour conclure	167

2. Le voilement de la voix féminine	171
--	------------

2.1. La voix du texte djebarien : l'éternel résistance.....	172
2.1.1. Un regard synthétique	172
2.1.2. Ombre sultane : la voix des sœurs et des rivales.....	175
2.1.3. La mère ou la voix de la tradition	177
2.1.4. Du mutisme à la violence	178
2.1.5. La sanction de « la voix dévoilée »	179
2.2. Nos Silences, le témoignage silencieux du corps meurtri.....	181
2.3. Le silence protecteur.....	184
2.4. « La pathologie du silence » : du silence social à la pathologie physique.....	185
2.5. Contre l'objectivisation du corps	188
2.6. Le silence de Nedjma	190

2.7. Conclusion.....	191
..	
Chapitre 2 : Le corps agression.....	193
1. corps battu (agression physique)	193
1.1. Le mari « souverain »	194
1.1.1. Agression physique.....	194
1.1.2. Agression psychique.....	198
1.2. La mère « souveraine »	200
1.2.1. Agression physique.....	200
1.2.2. Agression psychique.....	203
1.2.3. Le schéma de la violence.....	204
1.3. La violence et l'espace.....	206
1.4. L'image sociale comme origine de la violence.....	207
1.5. Violence et narration.....	208
2. Le crime d'honneur	211
2.1. « Le crime d'honneur » entre lois sociales et lois juridiques	212
2.2. Du rite sacrificiel	215
3. Agressions sexuelles.....	219
3.1. L'éducation sexuelle en cause.....	221
3.1.1. Le rejet du féminin : Lecture psychologique.....	223
3.1.2. La part sociologique.	226
3.2. Le viol social : mère et société	227
3.2.1. Du viol psychologique	227
3.2.2. Le consentement de « l'évitement »	229
3.2.3. Du viol social	230
3.2.4. L'abus sexuel maternel « involontaire »	235
3.3. L'Ecrivain coupable.	238
4. Le viol conjugal, traumatismes et conséquences.....	241
4.1. Le viol raconté (Ombre sultane)	244
4.2. Le viol parodié (L'insolation)	255
4.3. Le féminisme du rite sacrificiel de l'éros littéraire dans L'insolation.....	260
4.4. Conclusion.....	264
Chapitre 3. Corps, honneur et société.....	267
1. Le mythe de la virginité et le tabou social.....	267
1.1. Regard socio-anthropologique.....	267
1.2. La virginité et l'intervention sociétale	269
1.3. L'éducation du mythe.....	275
1.4. La vengeance de la vierge.....	278

1.5.	<i>Le sacré corps sacré blindé (Tasfah)</i>	281
2.	<i>L'objectivisation du corps féminin</i>	286
2.1.	<i>De la malédiction d'être née femme au déni du « féminin »</i>	288
2.2.	<i>La culpabilité de l'impureté</i>	294
2.3.	<i>Du paradoxe de l'éducation de l'érotisation</i>	300
2.4.	<i>Conclusion</i>	305
3.	<i>De la mère à la fille : pérennité du Harem</i>	307
3.1.	<i>Regards sociologique et psychanalytique</i>	307
3.2.	<i>La mère gardienne du harem</i>	310
3.3.	<i>« La matrone »</i>	312
3.4.	<i>Le modèle éducatif modifié</i>	315
	<i>Conclusion de la deuxième partie</i>	318

Troisième Partie : Survie et existence

	<i>Chapitre 01 : Le corps et la déchirure (les années du terrorime)</i>	321
1.	<i>Le corps et le texte</i>	324
1.1.	<i>Les mots racontent les maux</i>	324
1.2.	<i>L'être entre le corps et la psyché</i>	326
1.3.	<i>Actantialisation du corps</i>	329
2.	<i>Du silence angoissant à la révolte du corps</i>	335
2.1.	<i>La trahison du corps</i>	335
2.3.	<i>Le corps au nom de la psyché</i>	337
3.	<i>Le viol du terroriste</i>	339
3.1.	<i>L'abandon de la féminité</i>	340
3.2.	<i>La survie et la honte de la survie</i>	341
3.3.	<i>L'amnésie comme survie</i>	344
3.4.	<i>La maternité dérobée</i>	346
4.	<i>Le viol social</i>	349
	<i>Conclusion du chapitre</i>	352
	<i>Chapitre 02 : Corps, Eros et existence</i>	353
1.	<i>Du texte à l'existence : lectures philosophiques</i>	354

1.1.	<i>Quelle est la relation entre la littérature et la philosophie ?</i>	354
1.2.	<i>Les notions philosophiques utilisées : qu'est-ce que l'être (Da-sein) ?</i>	356
1.3.	<i>Quelle est la relation entre le Da-sein (être et étant), le corps le féminin, le texte et l'existence ?</i>	358
1.4.	<i>Quel est le rapport entre l'angoisse et l'existence?</i>	358
1.5.	<i>Hypothèse récapitulative</i>	359
1.6.	<i>Textes et l'angoisse</i>	360
2.	<i>La mère entre la vie et la mort.</i>	363
2.1.	<i>La mère et la vie.</i>	364
2.2.	<i>La mère et la mort.</i>	367
2.3.	<i>Lecture analytique.</i>	370
3.	<i>Le sang et ses attributs</i>	377
3.1.	<i>Les menstrues</i>	378
3.1.1.	<i>Les menstrues entre le social, le culturel et l'existentiel.</i>	379
3.1.2.	<i>Les menstrues purificatrices.</i>	382
3.2.	<i>Le sang du sacrifice.</i>	386
4.	<i>L'Eros angoissé</i>	389
4.1.	<i>Le sexe féminin ou la blessure existentielle.</i>	389
4.2.	<i>L'érotisme inabouti.</i>	392
4.2.1.	<i>Samia.</i>	394
4.2.2.	<i>Selma (la mère)</i>	396
4.2.3.	<i>Nadia.</i>	397
4.2.4.	<i>Lecture analytique.</i>	400
	<i>Conclusion du chapitre.</i>	406
	<i>Conclusion générale</i>	409
	<i>Références Bibliographique.</i>	417
	<i>Annexes</i>	437
	<i>Résumés</i>	455
	<i>Plan</i>	456