

# L'auto-représentation féminisée de l'écriture chez quelques écrivains maghrébins, ou les jeux de "l'étrange" et de "l'ambigu"

Charles BONN\*

La littérature maghrébine francophone reste, plus d'un demi-siècle après ses débuts comme telle, un objet problématique, étrange, plus ou moins mal assimilé, entre autres dans certaines universités françaises comme la mienne. Si on n'ose plus, en cette ère de « politiquement correct », lui opposer explicitement un refus politique, le refus moral a toujours cours : « Il n'y est question que de sexe ! Ce sont des textes racoleurs ! », me suis-je récemment vu opposer dans une réunion de département où je tentais d'en inscrire certains textes au programme de littérature comparée. Et ce refus moral, pudibond, rejoint celui, plus général, de l'étrangeté de la Francophonie, objet inclassable, et donc non-utilisable dans un discours universitaire dont la fonction essentielle semble parfois d'apporter une définition, un classement stables. Ne sommes-nous pas avec ces textes inclassables devant un indéfini, un non-tranché culturel ou linguistique dont le vertige qui guette rejoint celui de l'indéfini de l'androgynie ?

Il y a certes dans les romans maghrébins une part non négligeable de provocation, qu'outre-atlantique la « théorie postcoloniale » fort à la mode depuis quelques années considère d'ailleurs comme constitutive de l'écriture postcoloniale elle-même. Et cette provocation est évidemment fortement sexuée, hyper-virilisation compensatoire du colonisé rêvant de violer la femme du colon dont on sait que Frantz Fanon, entre autres, l'a bien analysée. L'écriture maghrébine francophone est ainsi présentée par Abdelkébir Khatibi dans sa postface à *La Mémoire tatouée* comme une « danse de désir mortel » devant l'Occident : séduction-meurtre qui rejoint la description moins violente que faisaient de l'écriture dans ces mêmes années 70 Bernard Noël, Raymond Jean ou Roland Barthes, entre autres, comme reposant sur le désir.

Pourtant la violence même de cette exhibition d'une virilité désirante agressive semble exclure des textes les plus connus de cette littérature la traditionnelle intrigue amoureuse constitutive du modèle romanesque

---

\* Professeur émérite, Université Lumière-Lyon 2.

européen le plus répandu, et donner à la partenaire féminine un rôle narratif tout à fait secondaire. En interrogeant cette relative absence, ou cette apparente relégation du personnage féminin dans des espaces non-prévus par le modèle du genre romanesque, on s'apercevra peut-être que la relation sexuelle annoncée et souvent absente prend une signification autre que celle à laquelle on s'attendait. Représentation de l'écriture plus que du personnage féminin ? Fécondité sémantique du silence, de l'absence et du sacrifice de la mère vont ainsi apparaître comme certaines des conditions mêmes de l'émergence d'une littérature nouvelle, depuis une marge politique certes, mais peut-être aussi et surtout sémantique, dont le non-défini conceptuel assumera toute la contradiction tragique.

J'en tenterai la description à partir de quatre exemples d'écrivains maghrébins considérés comme les plus « fondateurs », hommes tous les quatre, mais chez lesquels le statut de la féminité, ou plutôt celui de l'étrangeté des sexes l'un à l'autre, me semble inséparable de la dimension fondatrice essentielle de leurs écritures : Mouloud Feraoun d'abord, puis Kateb Yacine, et enfin Rachid Boudjedra et Tahar Ben Jelloun.

### Mise à distance et sacrifice du personnage féminin

La constitution de la littérature maghrébine comme champ littéraire semble s'accompagner de la progressive disparition de l'intrigue amoureuse, au sens traditionnel du terme. On trouve cette dernière dans un des tout premiers romans, *La Terre et le Sang*<sup>1</sup>, de Mouloud Feraoun. Mais c'est à un moment où cette littérature n'est pas encore perçue comme un phénomène collectif, comme un champ littéraire à proprement parler : je date en général cette prise de conscience de l'article de Pierre Grenaud intitulé précisément « Une nouvelle école littéraire », et des interviews de Mohammed Dib et Mouloud Feraoun, dans *Les Nouvelles littéraires* du 15 et du 22 octobre 1953. *La grande Maison*, du premier<sup>2</sup>, et *La Terre et le Sang*, du second, participent en 1953 à cette affirmation d'une « nouvelle école littéraire », mais dans un contexte où cette prise de conscience n'est pas encore faite. Trois ans plus tard, *Nedjma*, de Kateb Yacine<sup>3</sup> prendra tout son relief de texte-symbole de cette nouvelle littérature par la rupture dans laquelle il s'inscrit par rapport au modèle que les romans de 1952 et 1953 avaient déjà vulgarisé.

---

<sup>1</sup> Paris, Le Seuil, 1953.

<sup>2</sup> Paris, Le Seuil, 1952.

<sup>3</sup> Paris, Le Seuil, 1956.

Or dans *Nedjma*, l'histoire amoureuse, même tragique, de *la Terre et le Sang*, est remplacée par la relation impossible de Nedjma à ses quatre amants. L'amour n'existe que par son absence, de même que Nedjma le personnage éponyme du roman y est mise à distance, séquestrée, absente par les désirs mêmes qui la projettent. Plus : alors même qu'elle donne son titre à un roman construisant autour d'elle une mosaïque de récits dits successivement par les différents personnages masculins, *Nedjma* contrairement à eux ne raconte jamais l'histoire. Et quand on sait que dans ce roman c'est le fait de raconter qui confère l'être, cette absence de la parole de *Nedjma* signale une féminité absente quoique universellement rêvée par les autres protagonistes. Or, c'est précisément par cette absence d'une parole de *Nedjma* que ce personnage éponyme est fondateur, car il dessine par cette absence le désir d'une parole identitaire maîtrisée. L'absence d'une parole-Nedjma comme l'absence de Nedjma elle-même est en quelque sorte le socle sur lequel repose la dimension fondatrice du roman. Au point d'ailleurs que la plupart des romans maghrébins qui suivront, et dont on sait combien ils réfèrent souvent à *Nedjma*, de manière explicite ou implicite, se caractérisent souvent par l'absence de l'intrigue amoureuse, traditionnellement constitutive du genre romanesque tel qu'on le conçoit en Europe. Cette absence d'un schéma narratif inséparable du genre romanesque dans sa conception occidentale y devient dès lors un des éléments de cette rupture féconde avec le genre importé qui constitue selon moi un des éléments fondateurs essentiels de la modernité du texte littéraire maghrébin. De Feraoun publiant *La Terre et le Sang* avant que la littérature maghrébine soit encore perçue comme « une nouvelle école littéraire », à Kateb inscrivant sa rupture dans la perception groupale de cette « nouvelle école » et lui conférant son dynamisme par cette rupture même, la mise à l'écart du personnage féminin signe en partie la dynamique fondatrice de cette littérature.

De plus, cette mise à distance du personnage féminin et de l'intrigue amoureuse traditionnelle par Kateb et ses successeurs peut être lue en parallèle avec la représentation de sa propre entrée en littérature par Kateb comme l'entrée dans « La Gueule du loup » de la langue française à la fin du *Polygone étoilé*<sup>4</sup> : l'entrée dans cette littérature en langue autre

---

<sup>4</sup> Paris, Le Seuil, 1966, p. 181 : « Ma mère soupirait ; et lorsque je me plongeais dans mes nouvelles études, que je faisais, seul, mes devoirs, je la voyais errer, ainsi qu'une âme en peine. Adieu notre théâtre intime et enfantin, adieu le quotidien complot ourdi contre mon père, pour répliquer, en vers, à ses pointes satiriques... Et le drame se nouait. [...] Ainsi se refermera le piège des Temps Modernes sur mes frêles racines, et j'enrage à présent de ma stupide fierté, le jour où, un journal français à la main, ma mère s'installa devant ma table de

et en genres autres (le genre romanesque est totalement étranger à la tradition littéraire arabe ou berbère) est nécessairement sacrifice de la mère. Ce même sacrifice des mères qu'on trouvait bien décrit aussi dans *La Colline oubliée*<sup>5</sup> de Mouloud Mammeri dès 1952. Or, c'est précisément par l'explicite de ce sacrifice de la mère que se fait la seconde fondation de cette littérature en 1969, à travers son roman emblématique, *La Répudiation*, de Rachid Boudjedra, dès le titre même du roman.

On sait qu'après l'indépendance de l'Algérie la production romanesque de langue française avait fortement diminué au Maghreb, avant de redémarrer de façon spectaculaire avec la nouvelle dynamique d'opposition, à partir de la fin des années 60, non plus au système colonial, mais à l'impérialisme dont les nouveaux régimes indépendants étaient perçus comme des rouages. Or au Maroc comme en Algérie cette politisation de la rupture d'écriture avec les modèles traditionnels de lisibilité s'accompagne du sacrifice de la mère, également central dans un texte fondateur marocain comparable : *Harrouda*<sup>6</sup>, de Tahar Ben Jelloun. Et dans les deux cas l'exhibition de l'espace féminin intime, et le scandale qui l'accompagne, sont l'arme politique majeure de cette rupture politico-scripturale, et de la modernité qu'elle développe.

Pourtant dans les deux cas cette exhibition est mise à distance, par le sacrifice, de cet espace féminin. Sacrifice dans *La Répudiation*, par le récit de l'inavouable de l'espace maternel à Céline, l'amante étrangère dont la différence culturelle, alors même que son leitmotiv est « Parle-moi encore de ta mère... », souligne la violence constitutive d'une écriture qui déplace la féminité maternelle dans l'espace étranger, hostile, de la scène urbaine que représente le roman. Sacrifice dans *Harrouda* dans le scandale d'une mère disant au centre même de ce roman, pour les jeter en pâture au voyeurisme occidental, ses fantasmes et frustrations les plus inavouables. Et cette mise à distance par le sacrifice est soulignée dans *Harrouda* par l'absence totale d'intrigue amoureuse, cependant que dans *La Répudiation* Céline n'est rien d'autre que l'allocutaire sexuée du récit de Rachid, qui se confond avec la relation exclusivement sexuelle des deux amants. Condition du récit de Rachid, la relation avec Céline n'est évoquée comme cadre de ce récit que pour mieux souligner l'absence d'une véritable intrigue amoureuse. A tout prendre, Céline peut

---

travail, lointaine comme jamais, pâle et silencieuse, comme si la petite main du cruel écolier lui faisait un devoir, puisqu'il était son fils, de s'imposer pour lui la camisole du silence, et même de le suivre au bout de son effort et de sa solitude – dans la gueule du loup » .

<sup>5</sup> Paris, Plon, 1952.

<sup>6</sup> Paris, Denoël, 1973.

n'être lue, comme l'institutrice dans *Le Polygone étoilé* de Kateb, que comme l'exécutante de ce sacrifice de la mère sur lequel repose l'écriture, et qui lui confère sa dimension fondatrice.

## La différence et l'étrangeté féminines comme condition de l'écriture

Plus qu'un personnage, Céline est à proprement parler la condition même de l'écriture. D'une écriture qui se représente elle-même dans le texte de Boudjedra comme exercice hautement érotisé, mais également comme le lieu même de l'érotisme. La relation sexuelle avec Céline est suspendue à la progression ou aux pannes du récit de Rachid, dont elle n'est à tout prendre que le reflet, l'incarnation. Céline est donc une part, hautement sexuée, du signifiant romanesque, et non un personnage du roman. Mais la féminité agressivement exhibée de son corps, désiré comme différence culturelle dans laquelle s'inscrit l'énonciation romanesque et qui la rend possible, sert à mettre à distance comme objet sacrifié l'espace féminin maternel dans lequel baigne pourtant toute l'action romanesque. Distancié comme objet romanesque pourtant omniprésent dans la diégèse, le féminin devient la scène de l'écriture plus que de l'action racontée. La différence sexuelle entre le locuteur et l'allocutaire du récit romanesque consacre l'ambiguïté d'un roman qui a choqué parce qu'il parle de sexualité, alors qu'en fait cette sexualité pourtant omniprésente n'en est pas moins mise à distance comme objet romanesque par la sexualisation autrement plus importante de l'énonciation elle-même.

Pourtant dans *La Répudiation*, et même si le récit de Rachid y baigne déjà entièrement dans le féminin, cette érotisation de l'énonciation suppose encore une différence, sexuelle et culturelle à la fois, entre ses deux partenaires. Non seulement ils sont de sexe différent, mais cette différence sexuelle se confond avec leur différence culturelle, condition même du sacrifice de la mère dont j'ai déjà parlé. Différence culturelle d'ailleurs lourdement soulignée parce qu'elle participe à la différence sexuelle et devient de ce fait objet de désir-meurtre. Le fait que les récits que Rachid fait à Céline commencent par celui du Ramadhan, c'est-à-dire de la différence culturelle la plus grande, dans sa dimension la plus salace, souligne cette érotisation-agression de la différence. Le roman suivant, *L'Insolation*<sup>7</sup>, sera construit sur une mise en scène comparable des récits délirants de Rachid (le délire narratif est également une forme d'agression-séduction de l'allocutaire), mais l'allocutaire sera Nadia,

---

<sup>7</sup> Paris, Denoël, 1972.

l'infirmière-chef aux seins dissymétriques. C'est-à-dire que si la différence et l'attraction sexuelles restent la tension même de la narration, la différence culturelle disparaît. J'ai nommé ailleurs<sup>8</sup> ce changement comme le passage de la *différence* à l'*étrangeté*. Dans les deux cas le désir est moteur de la narration, elle-même hyper-sexualisée. Mais l'altérité de Nadia, contrairement à celle de Céline, se réduit à son sexe, réduisant du même coup cette différence qui semblait la condition d'une énonciation érotisée. On peut cependant aller plus loin, et s'interroger sur la dépréciation systématique de l'attraction sexuelle de Nadia, décrite comme un corps grotesque, davantage fui, honni, que pris par Mehdi le narrateur. D'ailleurs les accouplements ne s'y font-ils pas dans cet infâme cagibi de l'hôpital, dont Nadia représente l'enfermement honni et néanmoins complaisamment accepté ? L'acte sexuel était d'ailleurs déjà fortement déprécié dans *La Répudiation*. Mais dans ce premier roman c'était par la surcharge, la saturation, ou l'échec. Ici il semble bien que l'objet déprécié soit la différence sexuelle elle-même, qui reste cependant le moteur d'une énonciation érotisée. La différence du féminin devient étrangeté dans le sens plein du terme, et c'est paradoxalement par sa dépréciation qu'elle produit la narration.

Or, si chez Boudjedra dans les années 70 cette étrangeté apparaît comme une stratégie d'écriture, de subversion des modèles narratifs comme de la représentation consacrée de la différence des sexes, elle était déjà chez Feraoun, avant même cette prise de conscience d'une écriture maghrébine francophone comme ensemble, comme école littéraire que j'ai décrite plus haut, la condition même de l'action romanesque. Cette action en effet, dans *La Terre et le Sang*, n'est possible dans un village kabyle dont le maintien traditionnel de la cohérence suppose la répétition sans faille d'une même logique tribale close sur elle-même, qu'à partir d'une double étrangeté, introductrice de la rupture de cette clôture silencieuse. Celle d'Amer d'abord, le héros principal du roman : pourquoi faire de lui un ancien émigré, alors que toute l'action du roman a lieu dans le village où il est revenu après vingt ans d'absence, et où cette absence n'a d'ores et déjà plus davantage d'importance « qu'une parenthèse impuissante à changer le sens général de la phrase »<sup>9</sup>, si ce n'est pour le mettre dans cette situation d'étrangeté, d'indéfinissable radical de l'émigré, dont l'irrégularité précisément va

---

<sup>8</sup> Charles Bonn, « L'érotique du texte, la différence et l'étrangeté », in BASFAO, Kacem (Dir.), *Imaginaire de l'espace/Espaces de l'Imaginaire*. Faculté des Lettres de Casablanca, 1988, p. 137-142. Ce texte peut être consulté sur Internet à l'adresse :

<http://www.limag.com/Textes/Bonn/ErotiqueCasa86.htm>.

<sup>9</sup> p. 13 dans la réédition de 1976.

permettre l'action hors-normes que le roman va narrer? Or cette étrangeté de l'émigré Amer va rejoindre celle de sa partenaire amoureuse Chabha, issue du village même qu'elle n'a jamais quitté, et dont l'aventure avec Amer sera la rupture scandaleuse sans laquelle l'histoire romanesque n'existerait pas. Parce qu'elle est du village même, Chabha et sa passion rendent l'intrigue romanesque et la perturbation qu'elle introduit possibles, alors que la liaison d'Amer avec son épouse française Marie pouvant être nommée par les catégories discursives du village n'introduit aucune perturbation : bien au contraire, c'est autour de Marie devenue « plus kabyle que les kabyles » que l'unité du village va se reconstituer après la mort de son mari. Non seulement l'intrigue romanesque « hors-normes » n'est possible qu'à partir du scandale de sa féminité assumée par Chabha, mais la rupture qu'elle introduit est la condition même de la description « ethnographique » du village à quoi la critique réduit souvent ce beau roman : car cette description depuis l'extérieur, pour le regard extérieur, est effraction elle aussi, dont l'étrangeté scandaleuse, déstabilisante, n'est possible qu'à partir de l'effraction, de la rupture introduites par la double étrangeté d'Amer l'émigré et de Chabha sa cousine assumant ses désirs de femme. L'étrangeté féminine ou émigrée est donc bien la condition même, ici, du récit romanesque.

Enfin, la conjonction de cette double étrangeté des personnages et de l'étrangeté elle aussi scandaleuse de la description réaliste d'une quotidienneté villageoise qu'elle sort de la clôture au monde extérieur sur laquelle repose sa cohérence<sup>10</sup>, introduit dès l'un des premiers romans de cette littérature une dimension tragique (le roman n'est possible qu'à partir de la perte de l'univers traditionnel que suppose sa mise en spectacle sur la scène étrangère qu'est un récit romanesque), qui rejoint celle du sacrifice de la mère qu'on a vue tant chez Kateb que chez Boudjedra. Quel qu'en soit l'auteur, le roman en langue étrangère, lui-même genre étranger et étrange, au sens plein du terme, est rencontre autour d'un malentendu, de deux cohérences spatiales, qui sont aussi deux sexes en rapport d'étrangeté l'un avec l'autre. Étrangeté qui n'est peut-être pas propre au domaine maghrébin : n'est-elle pas inhérente au genre romanesque, dont Bakhtine a montré la polyphonie, par opposition au discours monologique de l'épopée sur la ruine duquel le roman se construit? Polyphonie, ménippée qui mettent en scène, précisément, l'étrangeté de divers discours culturels ou politiques les uns

---

<sup>10</sup> On pourrait faire une analyse comparable de *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri, et de bien d'autres textes maghrébins fort abusivement taxés d'« ethnographiques » par les premiers critiques.

par rapport aux autres ? Mais dans ce contexte cette polyphonie du genre romanesque devient l'étrangeté même du genre, puis l'étrangeté meurtrière et tragique de l'espace traditionnel qu'il prétend décrire, sur la scène imposée et étrangère qu'est le texte romanesque lui-même pour cet univers traditionnel. La scène étrangère du roman condamne, en le représentant, l'univers traditionnel à sa perte, parce qu'il ne maîtrise pas les lois ni l'indécence voyeuriste de cet espace livré aux regards. L'étrangeté romanesque dans laquelle se perd ainsi le village chez Feraoun ou Mammeri rejoint celle du langage, dont Œdipe, chez Sophocle, ne perçoit qu'une signification, sans en voir l'ambiguïté, l'étrangeté constitutive. Étrangeté, « Unheimlichkeit » pour reprendre le vocabulaire freudien, qui est celle aussi du sexe ambigu du discours romanesque lui-même, moderne Sphinx, ou Sphinge au sourire énigmatique ? L'étrangeté n'est à tout prendre qu'un non-aperçu évident : celui-là même de l'identité sexuelle du discours ?

### **L'étrangeté féminine de l'écriture : les silences féconds**

Revenons à *La Terre et le Sang* : on a vu que si l'intrigue amoureuse (une des dernières avant la constitution du roman maghrébin en modèle collectif d'écriture) avait été entre Amer l'émigré et son épouse française, outre qu'on n'aurait pas perçu l'intérêt de la placer contre toute vraisemblance dans un village kabyle, elle n'aurait pas eu cette fonction déstabilisatrice de rupture tragique d'où surgit l'intérêt romanesque de la relation entre Amer et sa cousine Chabha. Dès lors pourquoi avoir inventé ce personnage inutile à l'action qu'est Marie ? Un personnage qui non seulement n'agit pas, mais qui même ne parle pas ?

La réponse est peut-être dans cette scène finale silencieuse, encore, du roman, où toutes les femmes du village, venues témoigner leurs condoléances à l'épouse du défunt Amer, sont rassemblées autour d'elle en présence de Kamouna, la mère du héros, dont l'histoire racontée constitue certes la perte de son fils, mais la revanche aussi que lui apporte Marie à toutes ses humiliations :

*Soudain, Kamouna sentit que Madame lui prenait la main pour la placer sur son ventre. Alors elle tressaillit.*

*— Il a bougé ? lui murmura-t-elle ?*

*— Oui, quand Chabha est entrée*

*— Dieu soit loué, ma fille. Nous aurons un héritier.*

*Puis elle se baissa pour relever la jeune femme évanouie. Elle oublia un peu son fils, sa douleur et sa colère.*



- *Demain, songea-t-elle, lorsqu'ils le prendront, Madame jettera sur son mari sa ceinture de flanelle rouge. Et le monde saura que son sein n'est pas vide !*

*(Fin du roman)*

Le triomphe de Kamouna sera dans ce geste silencieux de sa bru, qui donne soudain un sens imprévu à toute l'histoire du roman, dont elle retourne le tragique, geste qui s'inscrit en continuité féminine avec celui par lequel sa bru lui avait fait toucher son ventre avant de s'évanouir : ce n'est qu'après que se soient tus le bruit et la fureur de la liaison scandaleuse de Amer et Chabha, mais alors même que Chabha entre dans cette pièce réservée aux femmes, que le non-aperçu de cet enfant à venir se fait évidence silencieuse, fécondité imprévue dans tous les sens du terme. La fécondité qui se manifeste ainsi après la mort du héros, après la fin de l'intrigue romanesque proprement dite, est non seulement l'imprévu dans la logique de l'histoire comme dans celle du village : elle est l'étrangeté d'un non-encore advenu, une continuité du village au-delà de la mort, dans le ventre même de Madame, l'étrangère devenue plus kabyle que les kabyles.

Or ce statut identitaire mixte, imprévu, cette efficacité à l'intérieur de la clôture du fait même d'une origine allogène qui pourtant apporta le drame et le tragique, n'est-il pas celui-là même de cette littérature en langue et genre étrangers que ce roman de 1952, précisément, annonce ? Rien n'indique, bien sûr, que Feraoun ait consciemment voulu par cette fin symbolique de son roman signifier la littérature étrange qu'il participait lui-même alors, sans le savoir peut-être encore, à créer. Mais rien n'interdit, non plus, de voir dans cette fin une symbolisation, consciente ou non (à la limite, le non-conscient pourrait être ici encore plus explicite que le conscient), de cette littérature en train de naître, comme l'enfant d'Amer et de Marie, avec une promesse de fécondité, d'efficacité inhérente à son étrangeté, à son non-encore perçu. Or l'étrangeté de cette littérature est ainsi double : liée à l'origine de Marie, mais également à son sexe. Et aussi au non-encore perçu, au non-encore dit que suggèrent le fait que cette révélation ne soit possible qu'après que le drame soit terminé, et cependant parce qu'il a eu lieu. Et qu'elle soit silencieuse, uniquement gestuelle. Féminine ?

Il s'agit bien d'un non-aperçu évident, au sens où je le décrivais plus haut. Derrière une parole, se cache une autre parole, et cette autre parole est tantôt le Sens caché, tantôt l'identité sexuelle, ou son ambiguïté, du dire lui-même. Il y a bien dans ces textes de l'entre-deux un double registre de signification : l'explicite, et le silencieux, dont soudain le sens

évident s'exhibe, comme par exemple dans le théâtre de Kateb, qui fonctionne lui aussi comme l'exhibition soudaine d'un autre registre, d'une signification évidente, une fois tue la parole ambiguë du roman *Nedjma*. Et là encore c'est en partie d'une parole féminine qu'il va s'agir : celle de Nedjma dont le roman illustre essentiellement le silence, comme il illustre aussi l'impossibilité d'action de cette génération des vaincus du 8 mai 1945 à laquelle appartiennent les héros-locuteurs masculins du roman. C'est en effet dans *Le Cadavre encerclé* que Nedjma, devenue enfin l'épouse de Lakhdar et militante avec lui, sera soudain la locutrice principale, ce qu'elle n'était jamais dans le roman qui porte son nom. Et c'est dans le cycle entier du *Cercle des représailles*<sup>11</sup>, dont cette première tragédie fait partie, que le sens politique qu'on chercherait en vain<sup>12</sup> dans le roman se fait jour, précisément en réponse à l'ambiguïté du roman, cependant que la forme tragique du théâtre empêche en même temps le sens politique de devenir discours idéologique clos. Car même devenus militants, Nedjma et Mustapha n'en meurent pas moins à la fin des *Ancêtres redoublent de férocité*. Leur militantisme ne connaît pas les lendemains qui chantent qu'affectionne l'épopée militante. Mais l'écriture de Kateb, dans ces années 50, fonctionne en permanence dans un registre double, dont l'aspect le plus important pour mon propos ici est que si dans le roman qui porte son nom, Nedjma, contrairement aux héros masculins tour à tour narrateurs, ne raconte jamais, sa parole éclate dans le théâtre, et porte le sens politique absent du roman.

Ce double registre caractérise l'œuvre romanesque entière de Rachid Boudjedra, dans laquelle alternent des textes virilement tonitruants comme *La Répudiation*, *L'Insolation*, *La Macération*<sup>13</sup>, *Les 1001 Années de la Nostalgie*<sup>14</sup>, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*<sup>15</sup>, et des œuvres plus courtes, plus intimistes, plus discrètes, comme *La Pluie*<sup>16</sup>, ou *Timimoun*<sup>17</sup>, ou plus distancées, comme *Le Démantèlement*<sup>18</sup>. Or c'est essentiellement dans ces dernières qu'on trouvera une oscillation de plus en plus prononcée sur l'identité sexuelle

---

<sup>11</sup> Paris, Le Seuil, 1959.

<sup>12</sup> Beaucoup de lectures idéologiques pressées l'y ont vue, cependant ! Et Kateb les a vigoureusement mises en cause lors d'une intervention remarquée au colloque d'Oran sur « Le Patrimoine maghrébin et ses écritures », en novembre 1984.

<sup>13</sup> Paris, Denoël, 1985.

<sup>14</sup> Paris, Denoël, 1979.

<sup>15</sup> Paris, Denoël, 1975.

<sup>16</sup> Paris, Denoël, 1987.

<sup>17</sup> Paris, Denoël, 1994.

<sup>18</sup> Paris, Denoël, 1982.

de la parole. Dans *La Pluie*, le narrateur, dont l'identité sexuelle était déjà problématique dans *L'Escargot entêté*<sup>19</sup>, est une narratrice, présentée comme rédigeant son journal durant la semaine de ses règles. Et l'acceptation de sa féminité, problématique au début, est liée précisément à l'acte même d'écrire. C'est également une narratrice qui mène l'enquête dans *Le Démantèlement* sur la mémoire interdite du maquis, auprès d'un vieux résistant qui pourrait être son père. L'écriture, puis l'enquête sur la mémoire et la récupération même de la parole interdite du vieux maquisard deviennent entreprise féminine. C'est d'ailleurs la même féminité de la narratrice, la même reconnaissance de la féminité de la parole qu'on trouvera dans les romans contemporains de Tahar Ben Jelloun, dans *L'Enfant de Sable*<sup>20</sup> et *La Nuit sacrée*<sup>21</sup>, où la reconnaissance de cette féminité niée au départ par le père sera également indissociable d'une représentation du fait de narrer. Chez l'un et l'autre, à la virilité trop agressivement exhibée pour ne pas prêter au soupçon de *La Répudiation* ou de *Harrouda*<sup>22</sup> succède une représentation de la parole de plus en plus liée à la féminité, en même temps d'ailleurs qu'à la diabolisation des pères contre lesquels la virilité des fils était d'abord une arme, surtout dans *La Répudiation*, succède une certaine tendresse pour eux dans *La Macération*<sup>23</sup> ou *Jour de silence à Tanger*<sup>24</sup>.

C'est cependant dans *Timimoun*<sup>25</sup> que ce non-aperçu évident déjà décrit va devenir le moteur essentiel de la représentation sexuée de la narration. Le narrateur, qui conduit un groupe de touristes vers le Sud dans son mini-bus, construit tout son récit sur une histoire d'amour impossible avec l'une de ses clientes, qu'il observe dans son rétroviseur durant tout le trajet et, de ce fait, tout le récit-itinéraire. Jusqu'au moment où à la fin du roman il s'aperçoit, et ce sera encore une fois la fin du roman, que derrière sa passion pour Sarah devenue soudain ridicule et morte, se cachait peut-être un amour jamais reconnu pour son condisciple de jeunesse Kamel Raïs ?

*Elle est comme frigorifiée, comme morte malgré son turban immense et flamboyant, couleur rouge sang. La même couleur que les cravates de Kamel Raïs !*

---

<sup>19</sup> Paris, Denoël, 1977.

<sup>20</sup> Paris, Le Seuil, 1985.

<sup>21</sup> Paris, Le Seuil, 1987.

<sup>22</sup> Paris, Denoël, 1973.

<sup>23</sup> De Boudjedra, Rachid, Paris, Denoël, 1985.

<sup>24</sup> De Ben Jelloun, Tahar, Paris, Le Seuil, 1990.

<sup>25</sup> De Boudjedra, Rachid, Paris, Denoël, 1994.

*Elle a l'air plus garçon raté que jamais. Brusquement, je réalise qu'elle est presque le sosie de Kamel Raïs quand il était adolescent. Mêmes yeux entre le bleu et le violet. Mêmes cils longs et recourbés. Même allure dégingandée. Même visage sculpté.*

*Je suis troublé. Sarah est-elle pour moi le double femelle de Kamel Raïs ? [...]*

*J'étais bouleversé, comme anéanti. Mais je me sentais un autre homme.*  
(p. 157-158.).

On peut lire cette soudaine révélation comme un pas de plus après celui qui de Céline allocutaire *différente* du récit de *La Répudiation*, avait conduit à Nadia allocutaire *étrange* de celui de *L'Insolation*. Sarah étant la partenaire de tout le récit, même si celui-ci ne s'adresse pas expressément à elle, joue ici un rôle comparable à celui des deux précédentes allocutaires. Mais précisément elle n'est plus allocutaire réelle, d'un récit qui n'a plus besoin de s'adresser à elle pour fonctionner. Tout au plus son dédoublement avec Kamel Raïs permet-il au narrateur de découvrir soudain le non-aperçu évident de sa propre indétermination sexuelle, après quoi, une fois son rôle rempli, Sarah se recroqueville sur son siège. « Elle est laide, tout d'un coup. Comme morte, pour moi, maintenant. » (Fin du roman). Mais grâce à elle en effet le narrateur, qui n'a plus besoin de l'altérité de l'allocutaire pour égrener son récit, assume l'évidence de sa propre indétermination sexuelle, et à travers elle celle-là même de son récit. La virilité tonitruante de *La Répudiation*, qui suppose l'altérité radicale des partenaires, n'a plus cours, l'écriture est bien celle-là même de *l'entre-deux*.

## L'entre-deux comme faillite du binaire

Or cet entre-deux assumé suppose aussi la fin de la séduction-répulsion envers l'Autre que résumait la phrase de Khatibi citée en commençant. Car de même que cette soudaine évidence de l'indéterminé met en cause la séparation duelle binaire des sexes, dans une définition sociale que nous n'avions certes pas attendu Freud pour contester, de même le schéma identitaire binaire exclusif *Moi vs L'Autre* sur la base duquel se construisaient tant l'écriture-séduction de *La Répudiation* que les discours nationalistes des deux côtés de la Méditerranée, laisse voir peu à peu son inadéquation au réel. Les identités ne sont plus les ensembles cohérents opposés deux à deux sur lesquels se fondent les discours nationalistes, comme l'auto-représentation des littératures de la Périphérie face à l'ancien Centre colonial que nous décrit cependant le dernier prêt-à-penser à la mode dans les universités américaines, la théorie postcoloniale<sup>26</sup>, à laquelle il est temps de revenir pour finir, et

---

<sup>26</sup> L'ouvrage fondateur est : Ashcroft, B., Griffiths, G. et Tiffin, H., *The Empire writes back. Theory and practice in post-colonial literature*. Londres, Routledge, 1989. Je me sers plutôt

situer la question de la représentation sexuée de l'écriture dans un débat épistémologique plus large.

On sait que pour cette théorie à la mode, les littératures qui nous préoccupent ici seraient condamnées, après comme avant la décolonisation, à développer cette subversion des modèles d'écriture importés qui les caractérise souvent, comme une scénographie de séduction-meurtre supposant une opposition binaire marquée entre « Moi » et « L'Autre ». « L'Autre », ici, est objet de mon désir d'amour comme de meurtre, et son identité par rapport à la mienne, pour rendre possible cette scénographie, ne peut se définir que depuis le concept de Différence radicale. Cette analyse peut certes s'appliquer à ce que j'ai développé du récit de *La Répudiation* comme dialogue autour de leur Différence, entre Rachid et Céline. Mais déjà chez cet auteur qui illustre pourtant le mieux une écriture en dialogue constant avec l'Autre, le double registre dans lequel se répartissent ses œuvres, comme la modification progressive du schéma d'énonciation que j'ai montrée, de *La Répudiation*, à *L'Insolation*, puis à *Timimoun*, introduisent le doute<sup>27</sup>. Et si on approfondit le questionnement en s'intéressant à des œuvres aussi essentielles que celles de Khatibi lui-même, avec son concept d'Aimance, d'Assia Djebar dont la voix féminine plurielle ne s'inscrit pas du tout dans une opposition au masculin, ou de Mohammed Dib pour qui ces questions ne sont tout simplement pas essentielles, on ne peut que constater que cette scénographie binaire n'a jamais été le tout de cette production. Mon analyse de *La Terre et le Sang* le montre pour ses débuts eux-mêmes. Plus : les textes, comme ceux de Boudjedra, auxquels cette théorie pourrait le plus s'appliquer, datent pour la plupart des années 70, c'est-à-dire d'une époque où la décolonisation est un fait acquis, et où leur subversion des modèles traditionnels de lisibilité romanesque apparaît moins comme une séduction-meurtre de l'Autre, que comme l'inscription dans une rupture qui est à cette époque celle-là même d'une modernité essentiellement européenne. C'est donc plus de

---

de sa vulgarisation française : Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999. L'idée majeure de cette théorie, qui s'appuie entre autres sur *Les Damnés de la Terre*, de Frantz Fanon, à qui elle emprunte l'idée du « style heurté de l'intellectuel colonisé », est que les littératures issues de pays colonisés ou anciennement colonisés, sont condamnées à s'écrire dans un dialogue tendu avec le Centre colonial, avant comme après la décolonisation. A la suite de Maingueneau, Moura qualifie ce dialogue de « scénographie », et c'est ce concept supposant une complémentarité entre séduction et violence dans l'écriture, que j'y emprunte essentiellement.

<sup>27</sup> Et ce, même si les interventions publiques de l'auteur s'inscrivent dans l'exact droit-fil du discours identitaire officiel dont il est devenu un des représentants consacrés.

modernité que de scénographie post-coloniale qu'il convient, selon moi, de parler pour ces textes.

Ce qui nous permet pour finir de suggérer que cet indéterminé, décrit comme un non-aperçu évident dans *Timimoun*, peut être lu également comme une marque de la post-modernité dans laquelle nous évoluons depuis que les divisions binaires du monde ont perdu leur pertinence discursive. Les oppositions classificatrices binaires de l'idéologie, quelle qu'elle soit, ne se superposent plus à l'évidence du fait pour lui-même. Et dès lors l'ambiguïté, ou l'indéterminé, l'un et l'autre également honnis des discours classificatoires qui ont fait leur temps, reprennent leurs droits. Et puisqu'il s'agit ici d'androgynie, ceci nous permet pour finir d'en saluer ce que j'ai appelé de manière peut-être provocante pour certains, le « non-aperçu évident » !