

Écrire le féminin dans *La Pluie** de Rachid Boudjedra et *Chronique d'un décalage*** de Azza Filali

Sonia ZLITNI FITOURI ***

Le dessein initial de ce travail était peut-être trop ambitieux. Il voulait, en fait, étudier la spécificité de l'écriture féminine, la confronter à une écriture masculine mais qui parle d'univers féminin, puisse-t-elle comparer la perception et la sensibilité scripturale de deux auteurs de sexe différent en l'occurrence Rachid Boudjedra et Azza Filali mais préoccupés par les problèmes de la femme. Très vite, l'entreprise apparut difficile étant donné l'importance du facteur socio-historique dans la création artistique, les préoccupations personnelles et les métaphores obsédantes de chacun des deux écrivains, l'importance de l'expérience scripturale également. Aussi nous sommes-nous contentées essentiellement d'étudier la représentation de l'univers féminin dans les deux textes, en axant l'analyse sur la spécificité de chaque écriture et nous sommes-nous surtout évertuées à poser des questions qui, nous en avons peur, sont restées sans réponses.

A-t-on, en effet, la même sensibilité quant à l'histoire, à la société quand on n'a pas connu la même destinée et que l'on n'a pas le même statut social ? A-t-on la même sensibilité quand on est homme ou femme qui écrit ? Le fait même de parler d'écriture féminine ne la condamne-t-il pas à la marginalité et à l'ambiguïté de la différence ?

S'il y a bien une spécificité de l'écriture féminine, quelles en sont ses manifestations et serait-il judicieux d'établir une ségrégation entre écriture masculine et écriture féminine ? L'identité sexuelle de l'écrivain homme se mettant dans la peau d'un personnage féminin se verra-t-elle compromise ? Un écrivain femme réagissant dans une violence masculine passerait-elle à l'autre bord, celui de la virilité ? Quel thème traiter sans pour autant confiner l'écriture féminine dans le cliché, sans ramener la femme à une physiologie, à la procréation ? Si un lecteur lisait *La Pluie* et *Chronique d'un décalage* sans le nom de l'auteur, saurait-il vraiment s'il s'agit d'une écriture féminine ou masculine ? Où réside la force d'une écriture, féminine ou masculine soit-elle ?

* Boudjedra, Rachid, *La Pluie*, Paris, Denoël, 1987, p.150.

** Azza, Filali, *Chronique d'un décalage*, mim édition, Tunis, 2005, p.206.

*** Maître de conférences, Université de Tunis.

Est-ce que la folie est un apanage de la féminité ? Expérimenter sur son propre corps les traits de la maladie mentale est-il une manière, chez les femmes, de s'affirmer dans la négation de soi ? Existe-t-il une vision féminine de la folie ?

Telles seront donc les questions que suscitera cette étude où deux destinées de femmes se croisent dans un itinéraire de lecture. L'une est confrontée à un corps violenté, meurtri qu'elle rejette et méprise, l'autre est aux prises avec la folie qui la guette, la marginalise.

Nous nous proposerons ainsi de montrer comment les deux personnages féminins de *La Pluie* de Boudjedra et de *Chronique d'un décalage* de Filali, tentent, l'une de se réappropriier son corps, l'autre de revendiquer sa différence, par le truchement de l'écriture, de la création.

Nous axerons également cette étude sur "la sémiotique du féminin" dans ces deux textes écrits l'un par un homme, l'autre par une femme mais qui convergent vers une seule préoccupation : la représentation d'un univers féminin dans son intériorité et sa sensibilité active.

1. Le corps dans tous ses états dans *La Pluie*

Les images corporelles qui peuplent tout le récit de *La Pluie* révèlent essentiellement la difficulté à être du personnage féminin et surtout les rapports difficiles qu'elle entretient avec elle-même et avec les autres. Dès l'incipit, le corps se donne à voir comme le théâtre d'une mise à mort du personnage. N'ayant pas été prévenue des métamorphoses que connaîtrait son corps à la puberté, elle vit les menstrues comme une agonie latente : "je suis restée sur mes gardes tout le long de cette abominable journée. En attente de mort". Ce qui aurait pu annoncer un éveil à la féminité, à la vie, est devenu synonyme de "malheur", de mort. Cette incompréhension du fonctionnement normal du corps va entraîner chez la narratrice un état de honte et de panique générateur d'une volonté de brimer, d'obstruer la source du mal. Des images d'un corps mutilé, momifié, ligaturé défilent alors dans l'esprit du personnage et ponctuent le récit de métaphores filées pour exprimer tout le dégoût qu'éprouve l'héroïne : "je me suis nouée" ; "je voulais me transformer en une momie empaquetée de haut en bas dans ses bandelettes de lin"¹. L'enroulement des bandelettes annonce cette envie, chez elle, de s'enfermer, de s'isoler du monde extérieur, puisse-t-elle cacher sa honte, son corps meurtri. Cet exil intérieur sera nourri par une incompatibilité entre le dedans et le dehors, un décalage entre l'être et le paraître :

¹ *La Pluie*, p.9.

*“le jour j’accroche sur mon visage un sourire éclatant de jeune médecin dynamique. La nuit je me réfugie dans les papiers que je remplis de mes traces et de mes signes.”*² Son corps lui est devenu étranger comme s’il appartenait à quelqu’un d’autre, une sorte de dédoublement qui empêche la narratrice d’avoir un contrôle sur lui. Son propre corps lui échappe ; elle en perd les repères, incapable de délimiter “ses rebords”.

Un corps en décomposition se laisse ainsi voir, prêt à exploser comme une bombe à retardement afin de sectionner l’organe malade, ensanglanté. Le personnage assume mal sa féminité. Seul un regain de sensualité pourrait la réconcilier avec son propre corps. Eveiller son corps à la sexualité, à l’amour charnel pourrait peut-être se révéler salutaire, épanouissant d’autant plus qu’il lui est devenu urgent d’évacuer son désir, de purger son corps : *“Mes nerfs s’effilochent. Je me remplis de mon propre désir.”*³

Toutefois, son corps sort de cette expérience plus endolori, davantage meurtri par l’égoïsme masculin : *“j’ouvris pour lui une brèche dans mon corps. Il s’y engouffra avec une hâte incroyable. (...) la nausée me submergea.”*⁴ Aussi ce rêve d’épanouissement sexuel s’effrite-t-il, s’achève-t-il avec la fin brusque et brutale de l’acte d’amour.

Corps rejeté, meurtri, il n’en sera que plus marqué par l’épreuve sociale, sa sortie au monde extérieur. L’isolement de la narratrice depuis l’âge de la puberté lui a fait perdre le sens du réel, la capacité de communiquer avec les autres.

Loin d’être une construction symbolique, le corps est déterminé par l’Autre qui lui confère place et existence. Ainsi, l’image que l’on se fait de son propre corps s’acquiert, s’élabore et se structure par un contact perpétuellement renouvelé avec le monde extérieur.

Or, le premier regard et le premier corps social susceptibles de façonner le corps sont ceux des parents. De prime abord, la narratrice de *La Pluie* annonce l’absence de ses parents : le père est en perpétuels déplacements : *“lui était très égoïste. Fanatique. Atteint de la maladie des nomades. Il ne savait pas tenir en place. D’un lieu à l’autre.”*⁵ Quant à la mère, elle est absente symboliquement puisque effacée et neutre : *“Ma mère elle était trop irréelle. Savoureuse. Absente à sa façon aussi comme chiffonnée. Comme figée dans une perpétuelle attente sans espoir*

² *Ibid*, p.12.

³ *Ibid*, p.23.

⁴ *Ibid*, p.28.

⁵ *Ibid*, p.20.

(...). *Chimérique. Silencieuse. Inaltérable*⁶. Le manque d'affection ressenti par le personnage va se répercuter sur ses rapports avec les autres mais surtout avec elle-même⁷. L'effacement de la mère va la présenter comme un corps fantôme auquel la fille ne pourra jamais s'identifier. Sa neutralité l'empêchera d'instaurer une complicité avec la fille afin de l'initier aux "choses de la vie", comme par exemple lui expliquer comment atteindre l'âge de la puberté, comment gérer les menstrues, comment apprendre à se sentir femme et accepter les métamorphoses que connaîtra le corps féminin. L'inexpérience de la narratrice due à cette absence de communication va déclencher chez elle une angoisse incontrôlable, une peur insoutenable à la vue du sang mais surtout une peur de son intimité, de sa féminité d'où cette description dysphorique du sexe féminin, devenu un organe étranger : *"Mon sexe comme un éblouissement fantastique. Sorte de dévastation scrofuleuse. Ou plutôt caillouteuse. Herbeuse. Charriant tant de sédiments et de limons que j'en reste perplexe. Eblouie. Constamment sur le qui-vive face à ce cratère saugrenu invraisemblable entre mes jambes. Sorte de gibbosité abracadabrante. Infernale. Longitudinale. Alcaline. Sinuose"*⁸. Ce mouvement d'attraction-répulsion qui caractérise le rapport qu'a le personnage avec son organe sexuel traduit son ignorance de son corps et son rejet.

Si le corps s'identifie forcément à une certaine image qui se développe et se construit, celui de la narratrice a été confronté à une image flouée par l'égoïsme paternel, par l'indifférence maternelle et la cruauté fraternelle. L'image qu'elle a de son corps est désormais altérée, ternie, fragmentaire. Le sentiment de honte et de dégoût du corps prend chez la narratrice des proportions démesurées, hyperboliques : *"j'ai l'impression de voir mon sang intime couler goutte à goutte jusqu'à former un ruisseau rouge écumant des bulles d'air qui éclatent d'une façon irisée puis s'engloutissent à travers les regards des égouts éparpillés à travers le patio de la maison de mes parents."*⁹. *"La peur s'engouffre en moi celle-là même qui émet des signaux bleus et rouges et qui creuse sous ma peau comme une sorte de tatouage semblable en tout point à celui que porte ma mère sur le front"*¹⁰.

⁶ *La Pluie*, p.20.

⁷ Lire à ce propos le texte de Hafid Gafaïti, "La Pluie ou le pouvoir de l'écriture" in *Les Femmes dans le roman algérien*, L'Harmattan, 1996 où il entreprend une approche psychanalytique pour expliquer la névrose de la narratrice.

⁸ *Ibid*, p.36.

⁹ *La Pluie*, p.16.

¹⁰ *Ibid*, p.30.

Repliée sur elle-même pour cacher ce corps dont elle a honte au plus profond d'elle-même, pour fuir ce corps qui lui renvoie une image assez peu rassurante: *"Je me camouflai à l'intérieur de mon intériorité"*¹¹, la narratrice de *La Pluie* se retrouve en butte avec une société qui ne fera que brimer davantage son corps par des contraintes et des tabous. Elle voyait déjà sa mère traîner ces règles sociales rigides comme on traîne un fardeau, marquée comme d'un tatouage, par un vestimentaire contraignant: *"avec son corps (ma mère) caché sous les rigides sévères et bruissantes robes algériennes. Trois fois plus grandes que nécessaire..."*¹². Adoptant alors une attitude complaisante, préférant se conformer aux normes sociales et afficher un visage imperturbable caché sous des couches de maquillage, elle se fait encore violence et c'est son corps qui en pâtira: *"La pression sociale m'empêche de fumer en public chaque fois que j'en ai envie. J'ai donc endigué¹³ mon envie de fumer n'importe où n'importe quand"*¹⁴.

Le personnage féminin de *La Pluie* fait surtout son baptême de la censure sociale, lors de sa première relation sexuelle. En effet, après avoir assouvi ses instincts de mâle, après l'étreinte amoureuse, son amant lui fait comprendre qu'il n'a aucun respect pour les femmes qui se donnent avant le mariage. La narratrice se rend compte, non sans amertume, qu'elle n'a été pour lui qu'un simple corps, *"qu'une femmelette"*. Le diminutif péjoratif traduit tout le mépris qu'elle ressentait pour elle-même et pour son corps car en lisant le mépris dans le regard de l'autre, elle finit par se mépriser elle-même. Le premier choc passé, la narratrice décrit ce rapport charnel comme si elle décrivait un viol: *"Puis il se planta en moi. Me décapsula. Telle une bouteille"*¹⁵. Aucun romantisme, aucune sensualité sinon cette idée de consommation gratuite et brusque qui marque l'irrespect de l'amant pour le corps de la narratrice, considéré simplement comme un objet de plaisir éphémère. Pour le personnage de *La Pluie*, ce premier amant était plus préoccupé d'exhiber ses performances de mâle que de chercher à faire son bonheur. Le ton ironique de cette séquence descriptive qui caricature l'acte sexuel est assez suggestif: *"Il se mit en représentation. En scène. Fit des démonstrations. Comme aux jeux de cirque. Bomba le torse. Se virilisa. Hennit. S'ébroua. Se prit pour un héros. Arpenta mon espace érogène de bout en bout. Fit le fier."*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p.107.

¹³ C'est nous qui soulignons.

¹⁴ *Ibid.*, p.13.

¹⁵ *La Pluie*, p.75.

*Fanfaronna. S'ébouriffa. Se vautra. Devint névrosé et agressif. Se remplit de rancune et de suffisance*¹⁶.

Le rejet de son corps s'effectuera parallèlement à un rejet des hommes. Désormais, toutes les fois où elle croit pouvoir construire une relation sérieuse et durable avec un homme, des images traumatisantes et humiliantes de son corps tuméfié, violenté, de cette "fameuse" première fois, surgissent à son esprit pour la dégoûter davantage : "*je méprisais profondément toute cette théâtralité inventée de toutes pièces par les hommes pour se cacher leur propre peur*"¹⁷. Le rejet se transformera progressivement en homo phobie, en agoraphobie : "*j'ai peur de la rue. La cohue. Les hommes. Comme s'ils étaient constamment en chaleur*"¹⁸. La narratrice est même tentée, fascinée par l'homosexualité féminine qui lui éviterait de nouvelles étreintes avec un homme. Ainsi, lui reviennent encore ces images floues de sa tante Fatma caressant sensuellement son amie, se tortillant dans un ébat vertigineux, allant au bout de leur orgasme et se passant volontairement de l'homme, ce "*vandale qui souille les femmes*".

Mais ce sera grâce à l'écriture, à la mise en trace de son corps, de ses traumatismes qu'elle parviendra à vaincre les démons du passé et à accepter enfin son corps car les souvenirs, les images ainsi que "*les mots, pour prendre sens, doivent d'abord prendre corps*"¹⁹.

Conçu comme un espace de tous les possibles, la narratrice de *La Pluie* essaiera de reconstruire son corps, de l'investir d'une identité pour mieux y habiter. Son rapport au corps s'opèrera au travers de sa représentation voire de sa transcription.

Cathartique, l'écriture l'est dans la mesure où elle permet à l'héroïne de libérer toute la colère qui est en elle. Elle transpose la violence qu'a subie son corps en agressant les pages de son journal : "*j'attends la nuit avec impatience pour faire éclater cette charge affective que je porte douloureusement. Je griffe alors le papier avec mon stylo et y laisse des traces graciles et des écorchures effroyables*"²⁰. Ecorchée à vif elle-même, elle se choisit un espace, celui du texte, de la page blanche afin d'y transférer les blessures de son corps. Les mots qui en rendent compte ont eux-mêmes un sens très fort avec des assonances gutturales qui

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p.145.

¹⁸ *Ibid.*, p.25.

¹⁹ *Ibid.*, p.45.

²⁰ *Ibid.*, p.12.

expriment la violence de l'acte d'écrire : *"J'arrête de griffonner sur le papier. La page est comme échardée grêlée²¹ par les signes de ma minuscule écriture²²."*

Un rapport assez ambigu s'établit alors entre la narratrice et les mots. Tel un toréador dans une corrida, elle les presse de venir, les provoque et quand ils arrivent, elle les esquive en les gommant, *"comme si elle voulait rattraper chaque mot dessiné le happer l'empêcher de s'insérer dans la durée du texte. C'est pourquoi les mots étaient comme gommés."*²³ ; elle les torture en les triturant : *"lacérés. Concassés. Eparpillés. Perdus dans l'espace atroce du papier."*, en jouant sur leur sens ou leur polysémie et parfois même en leur donnant le coup de grâce.

Ce rapport à la fois conflictuel et ambivalent avec les mots sous-tend un besoin vital, chez la narratrice, d'écrire pour se réconcilier avec son corps, pour reconquérir une identité et un espace affectif plus fécond. Il s'agit, en effet, pour elle, de refaire, grâce à l'écriture, le chemin de son identité en tant que femme assumant pleinement sa féminité, de se retrouver par la reconstitution du passé et surtout de se rendre à soi-même son propre corps en l'inscrivant dans une durée et un espace créés par l'écriture. Ainsi, l'acte d'écrire participe au surgissement du corps ; un surgissement qui se fait dans la douleur et l'ambiguïté certes, mais qui est sous-tendu par une volonté d'exister, d'alléger le poids du réel. La feuille de papier n'est-elle pas pour le personnage de *La Pluie*, son *"unique soutien vital dans tout cet environnement effrayant"*²⁴

C'est que le corps physique n'accèdera pleinement à l'être, ne rétablira une image consciente et stable de lui-même que dans le corps textuel. Aussi le monologue intérieur, se repliant interminablement sur lui-même, se nourrit-il de ses effets de miroir et de ses dédoublements. Les paragraphes narratifs et descriptifs se donnent ainsi écho, remontent le temps. La configuration spatiale de *La Pluie* est compartimentée en six nuits qui se succèdent et se ressemblent curieusement, hantées par les mêmes angoisses et les mêmes obsessions. Ecrire son corps revient, dans le roman boudjedrien, à produire un récit à son image, c'est-à-dire fragmentaire et morcelé. Il s'agit, pour l'héroïne, à la fois de *"ligaturer cette hémorragie du sens sexuel. Fragmenter le texte"*²⁵.

²¹ C'est nous qui soulignons.

²² *Ibid.*, p.15.

²³ *Ibid.*, p.32.

²⁴ *Ibid.*, p.53.

²⁵ *Ibid.*, p.36.

L'imbrication de deux récits : celui du journal intime écrit par le personnage pendant son adolescence et la réécriture de ce même journal par la narratrice devenue adulte instaure un dédoublement de la narration soutenu par une dynamique conflictuelle dont le catalyseur est la dimension sexuelle. Le passage du corporel au scriptural laissera des traces dans l'espace textuel. En butte contre un langage qui serait incapable d'exprimer l'indicible, qui franchirait, de surcroît, le seuil de l'autocensure, contre des mots inutiles, indécents voire même obscènes²⁶, la narratrice s'évertue à brouiller les pistes, à gommer les mots "drus", résistants. Le récit de *La Pluie* devient une sorte de palimpseste à déchiffrer et à redécouvrir : *"je remplis mes pages de ratures et de surcharges jusqu'à l'abstraction et l'incompréhension"*²⁷.

Les métaphores corporelles qui sous-tendent tout le récit de *La Pluie* assurent ainsi la circulation du langage, multiplient les réseaux symboliques produisant une constellation d'images qui instaure une analogie constante entre le corps et l'écriture. Ainsi, *"ma tête est une pelote de laine brute et grège"*²⁸ rappelle les *"signes concassés, (les) lignes brisées, (les) traits effilochés et (les) courbes détramées"* du récit²⁹ ; les mots deviennent *"des plaies qui ne peuvent pas se refermer"*³⁰ ; le texte de son journal *"déborde comme (son) sang affluant pour la première fois le long de (ses) cuisses"*³¹.

L'espace textuel confère au corps renié d'abord et fantasmé ensuite, une existence réelle. L'écriture comme suture semble réconcilier la narratrice avec elle-même, la pousse à aller enfin au bout de son corps. Vers la fin du récit, la narratrice de *La Pluie* est loin de l'idée initiale du suicide. Elle se délecte d'un nouveau sentiment, brimé par elle jusqu'alors : *"le plaisir m'inonda. Me monta à la tête : encre violette. (...) ma féminité déborda. Se répandit dans l'atmosphère de la chambre. Je fis le tour de mon corps"*³².

²⁶ *La Pluie*, p.149.

²⁷ *Ibid*, p.23.

²⁸ *Ibid*, p.55.

²⁹ *Ibid*, p.46.

³⁰ *Ibid*, p.22.

³¹ *Ibid*.

³² *La Pluie*, p.135.

2. La folie ou le droit à la différence dans *Chronique d'un décalage*

Chronique d'un décalage parle de deux destinées de femmes qui se rejoignent inéluctablement puisque l'une n'est que le miroir de l'autre. Zohra, le personnage de fiction créé par la narratrice écrivain Samia est jeune cadre dynamique, belle et épanouie, qui sombre un jour dans la folie, atteinte de troubles affectifs et mentaux qui lui font voir la mort partout et hurler sans raison apparente. Samia est enseignante universitaire qui a devant elle une carrière brillante. Toutes deux appartiennent à la petite bourgeoisie tunisienne. Loin du portrait de la femme opprimée, avilie qui se brossait en filigrane dans les premiers récits maghrébins de langue française ou celui des femmes qui traînent une blessure ancestrale et qui luttent, par le cri et le mot, pour leur liberté, celui dépeint dans le récit de Azza Filali est le portrait d'une femme moderne, libre, active mais qui vit également un malaise, se sentant en inadéquation avec le monde qui l'entoure, un monde régi par le conformisme aveugle, le poids aliénant des conventions et l'éclat factice du vernis de la civilisation.

Les deux personnages féminins sont, en effet, aux prises avec une société qui les dépouille de leur consistance sous prétexte de codifier leur vie, de l'organiser, les place en situation de quelqu'un qui doit toujours faire ses preuves, de toujours être disponible. C'est une société qui freine leur envol derrière le simulacre de l'impulsion, qui leur dicte leur conduite sous le nom du civisme et de la modernité. Il ne s'agit plus désormais, dans ce récit, de voix blessées ou révoltées mais plutôt de voix cyniques, désabusées, amères. Est-ce à dire que c'est déjà le revers de la liberté ?

"*Le corps médiatise mon être au monde*" dira Merleau-Ponty. Celui du personnage féminin de Azza Filali est quasiment absent dans le récit ou plutôt ignoré, relégué au dernier plan. Comment alors appréhender le monde extérieur si l'on a brimé toute expression corporelle. Samia, la narratrice ainsi que son personnage Zohra sont toutes deux repliées sur elles-mêmes. Leur corps est toujours en position de défense contre un quelconque danger extérieur : "*Je m'enfonce dans le fauteuil, jambes repliées, bras autour du corps, la tête bien calée sur mes genoux*"³³ ou encore "*Je m'enfonce dans mon siège et ferme les yeux*"³⁴ ou bien

³³ *Chronique d'un décalage*, p.11.

³⁴ *Ibid*, p.19.

“Zohra avance, tête basse, épaules rentrées”³⁵ Le corps ne parle pas dans *Chronique d'un décalage* ; la narratrice en a tu toute expression. Il est toujours en posture recroquevillé, caché, jamais mis en valeur : “je vais rejoindre mes rosiers. Je me penche vers eux et ils me dérobent aux regards.”³⁶ Un corps privé de ses fonctions les plus naturelles : la procréation et la jouissance. La narratrice, mariée depuis seize ans, n'est pas en mesure d'avoir des enfants. Son mari est toujours là pour le lui rappeler incessamment, frappant sur la corde sensible comme dans un chantage affectif. Sa vie conjugale s'enlise dans la monotonie et la platitude des liens qui s'effilochent par la force de l'habitude. Même son escapade avec Fethi le temps d'une nuit est frappée par l'automatisme de l'acte d'amour dénué de passion. Plus encore, le corps de la narratrice en sort meurtri : “Faut-il que ce soir-là, ma seule sensation fût cette douleur, déchirante comme une entaille, si profonde qu'elle me prenait l'âme”³⁷.

Force est de constater que le corps, dans *Chronique d'un décalage*, est un corps brimé, soumis au regard des autres : le rapport au corps est loin d'être un rapport intériorisé. L'évocation de détails physiques ne se fera que par points de vue interposés. C'est que le personnage ne se révèle qu'à travers le regard des autres. Ainsi, évitant de décrire son personnage, Zohra, la narratrice écrivain se contentera de mentionner que “dans la rue les hommes la trouvent belle.”³⁸ Le chauffeur de taxi et Fethi trouvent également que Samia est belle mais que le rouge à lèvres déborde ou qu'elle n'est pas assez maquillée. Ce refus d'exhiber son corps, de le libérer, de le faire parler traduit l'absence d'une estime de soi, nous semble-t-il. Comment se valoriser alors que Zohra n'est pas considérée comme un sujet entier par sa mère qui la désigne en sa présence par le pronom de l'absent ? “Je n'ai jamais compris pourquoi ma mère parlait de moi en disant “elle”, elle aurait pu dire tu !”³⁹ ? Comment prendre conscience de son entité, être fière de sa descendance alors que Samia est donnée en offrande par son père à son oncle : “Je n'ai jamais compris, non plus, pourquoi Am Salah m'avait adoptée. (...) Mon géniteur, regard perdu au dehors, a hoché la tête en silence. (...) J'avais seize ans ; j'ai quitté la maison le jour-même”⁴⁰ ? Une adoption vécue par la jeune fille comme un rejet du père, un abandon définitif à

³⁵ *Ibid*, p.40.

³⁶ *Ibid*, p.99.

³⁷ *Ibid*, p.197.

³⁸ *Ibid*, p.14.

³⁹ *Ibid*, p.21.

⁴⁰ *Ibid*, p.55.

un frère tellement haï, méprisé. Aussi le personnage féminin s'évertue-t-il au début, à vivre dans un conformisme excédent, à se prêter au jeu social : maison, mari, soirées familiales, travail décent : cautionner cette image de *“la mère, murée dans son lombostat et sa vie convenable, puis le père, doux et peureux, la sœur programmée pour réussir du premier coup, le cadet rivé devant Eurosport, et enfin les autres, tous les autres, amis, parents, cousins, puant l'indifférence sous leurs dehors affables”*⁴¹, vivant toujours dans la hantise de décevoir l'autre, de ne pas répondre à une attente : celle d'être une femme parfaite, une enseignante parfaite : *“Au fond de ma gorge, la nausée surgit, familière... encore une attente déçue, un être floué parce que je n'étais pas là où se tenait son désir”*⁴².

Zohra et Samia vivent avec cette obsession du regard des autres. Dans un rapport synecdochique, les autres, qu'ils soient membres de la famille, voisins, amis ou simples passants dans la rue sont surtout désignés par leurs regards. Il s'agit, en fait, de regards curieux, déstabilisants, inquisiteurs qui n'acceptent pas la différence ; des regards “blancs”, “glauques” qui suivent, qui surveillent la moindre faille, le moindre dérapage.

La narratrice habite un lieu qui n'est pas le sien, un espace où les rôles joués dépendent non pas de la subjectivité de l'individu mais de tout un système social, des contraintes conventionnelles. Le microcosme social est révélé, dans *Chronique d'un décalage*, d'une manière à la fois acerbe et caricaturale. Le personnage féminin met surtout l'accent, avec une ironie sous-jacente et froide, sur l'absence de communication et l'hypocrisie sociale qui règne entre les membres d'une même famille où les rapports sont faussés par des intérêts divergents : *“On était tous là, tous les Charfeddine, assis en rond, silencieux, à ne pas se regarder. C'est toujours comme ça quand on se retrouve, depuis toujours”*⁴³ ou encore *“Mon père a toujours cordialement détesté Am Salah qui le lui rendait bien. Les deux frères se voyaient une fois l'an, à l'Aïd Esseghir. Dix minutes, un verre de citronnade, quelques phrases à la convivialité surfaite, puis ils se quittaient le devoir accompli”*⁴⁴ Dans ses moments de détresse, Samia se sent démunie, seule, ne pouvant guère compter sur la solidarité de ses proches : *“quelqu'un doit m'aider. Dans ma tête défilent les visages familiers de Tahar, Jaouida, mon frère que je vois*

⁴¹ *Ibid*, p.183.

⁴² *Ibid*, p.150.

⁴³ *Ibid*, p.38.

⁴⁴ *Ibid*, p.54.

tous les trois mois. Un à un, les visages se défont, s'effacent, trop occupés, trop indifférents"⁴⁵.

Dans le milieu universitaire, règne aussi une sournoiserie insidieuse où l'on se dispute les postes, où l'on complotte pour détrôner un ancien. La description d'une réunion de travail laisse entrevoir un milieu hostile où ne survivent que les médiocres : *"La cérémonie de clôture de l'année universitaire débute à quinze heures précises. Quand je franchis le seuil, ils sont déjà là. Si Lamine sur l'estrade, devant lui les titulaires de chaires amers par ancienneté ; plus haut sur les gradins les jeunes coqs, positifs et décontractés, et puis les femmes, mais je n'ai pas envie de parler des femmes"*⁴⁶ et un peu plus loin *"Autour de moi, les têtes sont immobiles, bien vissées sur leurs socles. Pépinière de crânes, bac plus six en moyenne, crânes formatés et sans ardeur, imperméables aux chemins de traverse, pépinière de cendres!"*⁴⁷ Cynique, le personnage féminin apprend que *"l'ardeur est une denrée périssable, à consommer à l'abri de l'humidité, des rivalités et de l'arithmétique des années"*⁴⁸.

Le soir, la ville de Tunis se transforme en une jungle qui *"s'offre sans vergogne aux monstres qui rôdent, ceux qui ont perdu leurs scrupules et veulent mettre autre chose à la place..."*⁴⁹ L'évocation de ces noctambules est digne d'un bestiaire ducassien : *"La nuit, les digues se rompent, alors les monstres déferlent sur la ville (...) Des bêtes, de toutes sortes... Renards, vautours, mollusques ou félins"*⁵⁰. Comment se protéger contre ce raz-de-marée malveillant, cruel ? Comment accéder à une entité identitaire, rester intègre et recouvrer l'estime de soi, sinon en se confinant dans un monde autre, à la limite de l'autisme, en vivant continuellement à la lisière des êtres et des choses ?

La narratrice et son personnage Zohra se défont de tout ce qui caractérise la femme et l'enchaîne à la fois à une image sociale, à un rôle social, à tout ce qui est réducteur : le physique, le maternel et le professionnel : corps ignoré, stérilité, démission professionnelle. Le récit de Filali se présente comme une alternance d'un monologue à deux voix : celle de Samia et de Zohra et une série de dialogues, d'échanges de tirades. Nous passons donc du monologique au dialogique au point où les voix s'entremêlent, où différents discours s'interpénètrent. Les deux

⁴⁵ *Ibid*, p.63.

⁴⁶ *Ibid*, p.102.

⁴⁷ *Ibid*, p.103.

⁴⁸ *Ibid*, p.103.

⁴⁹ *Ibid*, p.111.

⁵⁰ *Ibid*, p.112.

personnages féminins déconstruisent le discours social par le biais d'une autre rationalité linguistique appelée folie.

La folie de Zohra s'inscrit d'emblée sous le signe de l'étrangeté : étrangeté physique due à *'cette curiosité malsaine qui la poussait à regarder dans la chambre de ses parents par le trou de la serrure. Comme elle collait toujours l'œil gauche, celui-ci a anormalement poussé.'*⁵¹, qui n'est pas sans rappeler le traumatisme de la scène primitive. Etrangeté comportementale qui consiste à se prendre la tête et à hurler. Sensible à la fausseté des personnes qui l'entourent, supportant mal les regards inquisiteurs et meurtriers, étouffant sous le conformisme rigide de la mère et son autoritarisme, le personnage féminin commence à sentir des odeurs aussi différentes que les personnes rencontrées et à voir la mort partout. On comprendra qu'il s'agit bien évidemment d'une mort symbolique de ceux qui ont perdu leur authenticité. Son discours reste, en revanche, censé et pertinent et son regard lucide. Au fur et à mesure que le personnage se constitue et évolue dans le récit, le lecteur se rend compte que le comportement de Zohra n'est en fait qu'un cri de détresse, un besoin de se démarquer de la masse et que ce que les autres appellent folie n'est au fond qu'une revendication de la différence. La folie, au fond, n'est jamais qu'une limite assignée par le système social. Quel bord ne peut-on dépasser pour être taxé de fou ? Et *'Qu'est-ce que la folie, après tout, -explique Anatole France- sinon une sorte d'originalité mentale ? Je dis la folie et non point la démence. La démence est la perte des facultés intellectuelles. La folie n'est qu'un usage bizarre et singulier de ces facultés'*⁵². La folie signifie pour le personnage de Filali à la fois un acte de rupture de la femme avec une vérité masculine et un langage social. Il s'agit d'une folie stratégique, une réaction qui émane du corps féminin et qui rejette les conventions et les modèles imposés.

La création du personnage de Zohra permettra à Samia, de se dédoubler, de se projeter en elle, de vaincre ses démons. En la voyant évoluer sur la page blanche au milieu des signes et des mots, la narratrice-écrivain n'est-elle pas en train d'observer l'autre qui est en elle, à laquelle elle donne une matérialité propre grâce à l'écriture ? *« Je me cale dans ma chaise. Zohra est assise bien droite »*⁵³. La mise en abyme de l'histoire de Zohra participera, dans un effet spéculaire, à retourner à Samia sa propre étrangeté, son mal à être existentiel : *« Rien fait de la*

⁵¹ *Ibid*, p.8.

⁵² Anatole, France, *'Les Fous dans la littérature'*, Le Temps, 1887.

⁵³ *Ibid*, p.20.

journée, de la semaine, pas écrit, pas lu, rien. Il est des jours où ce rien immense m'épuise. Ces jours-là, je lorgne avec envie les femmes battantes, celles qui klaxonnent au feu, courses à l'avant, gosses à l'arrière... Femme battante, je ne l'ai jamais été, mêmes aux années de bonne volonté, jamais non plus battue ; une sourde aversion pour les extrêmes m'a cantonnée dans un "no woman's land" où j'évitais soigneusement de conjuguer le verbe "battre" au féminin »⁵⁴. La narratrice cherche son espace. Aucun lieu ne semble la contenir : « Dans ma tête défilent les salles d'embarquement (...) Je suis chez moi dans ces hangars de luxe qui ne sont à personne, ces tapis roulants sur lequel glissent des inconnus... Plus chez moi que dans les logis familiers où les murs sont des miroirs, les êtres des miroirs »⁵⁵. Son errance à travers les quartiers de Tunis sans pour autant s'éloigner la ramène toujours au centre, à sa maison. Rester à la lisière des lieux, se dégager de toute contrainte, n'obéir qu'à sa propre logique semble rasséréner l'inquiétude de Samia, la réconcilier avec elle-même, lui procurant ainsi une nouvelle envie de vivre. Est-ce à dire qu'elle est folle elle aussi ? Le rapprochement que fait son thérapeute avec la toile de Jérôme Bosch et la narratrice est assez éloquent : « Vous ignorez sans doute –lui dit-il– qu'au Moyen Age, les déviants de toutes sortes étaient placés dans des embarcations qui filaient indéfiniment le long des fleuves sans jamais accoster... Ils vivaient en lisière des gens normaux, ni trop près, ni trop loin »⁵⁶. Démissionner d'un poste prometteur pour longer les rues, boudier les réunions de famille et les soirées entre amis ne sont-ils pas déjà aux yeux de ses proches les prémices d'un déséquilibre comportemental ? Samia laisse l'histoire de Zohra inachevée pour sombrer à son tour, une année entière, dans la folie, pour habiter « un pays sans nom, zébré d'éclairs rougeoyants, une ville aux rues désertes mais pleines de murmures »⁵⁷. L'écriture, considérée comme « un garde-fou » selon l'expression de Lara Jefferson (Folle entre les folles), suffira-t-elle à détourner cette maladie mentale dont souffre Samia ?

Les deux personnages féminins se confinent dans un autisme volontaire : refus de communiquer, de s'exprimer ouvertement : « sans doute le filon le plus obscur, Zohra en parlait peu, deux ou trois phrases toujours les mêmes : « Khaled ? Rien à dire ; on a été ensemble, puis il est

⁵⁴ Ibid, p.90.

⁵⁵ Ibid, p.92.

⁵⁶ Ibid, p.131.

⁵⁷ Ibid, p.166.

parti” Elle l’a sans doute aimé”⁵⁸. La discrétion de Zohra n’a d’égale que le silence de la narratrice qui reste plutôt dans la suggestion, puisse-t-elle masquer sa propre émotion, celle d’une blessure inavouée, d’une passion muette : “Zobra et Khaled, je ne peux rien écrire ; je peux juste sentir ce qui a pu arriver, chercher en moi, tout au fond, ce vertigineux éboulement qui peut surgir, détruisant tout sur son passage”⁵⁹. Aux interrogations posées par la narratrice : “Pourquoi Zobra a-t-elle basculé dans un monde rien qu’à elle ? Quand elle a pris la décision froide et préméditée, de quitter la vie officielle”⁶⁰, le lecteur de *Chronique d’un décalage* se pose les mêmes questions à propos de la narratrice écrivain. Pourquoi Samia a-t-elle basculé dans la folie ? L’activité scripturale ne constitue-t-elle pas un écran entre elle et la maladie ? Le personnage de Zohra n’était-il pas assez consistant pour jouer les doublures cathartiques ?

Il est à souligner que loin de déconstruire la narration par le délire puisqu’il s’agit de folie ; délire qui aurait pu traduire ce malaise existentiel, ce sentiment de décalage, ce moi menacé de morcellement et d’égarement, Azza Filali instaure une dialectique du regard qui fait l’économie du langage. Seul, en effet, le regard est susceptible d’instaurer une logique et s’il y a paroles ou discours directs, très fréquents dans le récit, c’est surtout pour souligner leur futilité ou encore pour marquer un dialogue de sourd, où les gens, indifférents ne s’écourent pas, où la communication ne passe pas, où les idées et les mots sont en décalage. Le regard est mis en relief puisqu’il permet des effets de miroirs et de réfraction plus subtils et plus significatifs que le langage. Dans *Chronique d’un décalage*, il ne suffit pas de voir mais de voir le regard de celui qui regarde et de se voir en lui.

En outre, il y a comme un silence latent qui sous-tend tout le récit de Filali comme si la narratrice voulait taire l’essentiel et garder pour elle, ce qui probablement, ne pouvait pas se dire. Aussi l’écriture se veut-elle concise, évitant le vocabulaire fluide, l’épanchement lyrique, la surabondance des phrases exclamatives et interrogatives. Est-ce là une manière d’éviter le piège du cliché, de s’écarter d’une écriture dite féminine, parce que sensible ? Mais à force de se retenir, la narratrice ne passe-t-elle pas à côté de l’essentiel, c’est-à-dire l’expression de cette subjectivité si constituante de la femme et qui fait justement que le personnage de *La Pluie*, bien qu’écrit par un homme, soit si attachant et si crédible ?

⁵⁸ *Ibid*, p.183.

⁵⁹ *Ibid*, p.184.

⁶⁰ *Ibid*, p.183.

Si dans le texte de Boudjedra, la narratrice se réapproprie son corps par l'écriture, elle finit par posséder une connaissance de son corps sexué et devient sujet entier, la narratrice de *Chronique d'un décalage* tait son corps, l'ignore, en prend conscience à travers le regard et le discours de l'autre. Elle ne peut être que l'objet du discours de l'autre. Pour s'en défaire, elle choisit la marge, préfère vivre à la lisière des êtres et des choses. Incapable d'être à l'écoute d'elle-même, de faire écran aux regards des autres ; incapable de laisser percer, à travers son écriture, une subjectivité réparatrice, de laisser parler son corps, de se livrer sans retenue, elle se laisse submerger par une folie qu'elle était censée conjurer par les mots, par l'acte d'écrire.

Elle laisse l'histoire de Zohra en suspens, annonçant ainsi l'échec de l'écriture après un long tâtonnement. La narratrice parle amèrement de l'expérience de l'écriture. Elle a l'impression de ne pas avoir dit l'essentiel à propos de Zohra, de ne pas lui avoir donné assez de liberté pour se construire, accéder à une consistance. Son écriture aussi reste à la lisière parce qu'elle tait l'essentiel. Au reproche que lui fait son personnage à la fin du roman : *"c'est de ta faute, tu ne m'as pas menée bien loin"*, la narratrice-écrivain explique la faille : *"C'est vrai, j'avoue qu'avec toi, j'ai plutôt manqué d'imagination"*⁶¹. Au-delà de cette désillusion, *Chronique d'un décalage* offre une réflexion sur l'activité scripturale, dénonce la démotivation générale : *" Dans mon pays, les gens ne lisent pas les livres. Vendu 117 exemplaires du roman précédent, 117 pour toute la Tunisie, dix millions d'âmes au dernier recensement, soit un exemplaire pour 100 000 habitants. Cela me fait penser aux maladies rares, elles non plus n'intéressent personne "*⁶² ainsi que l'étroitesse des esprits sur un ton amer et ironique : *" Mon dernier roman raconte l'histoire d'une femme qui devient folle. (...) Mon éditeur a refusé le texte, il prétend que le sujet n'intéresse personne. Il m'a proposé de modifier la trame, de coller à mon personnage une autre maladie, plus en vogue"*⁶³.

Par la mise en scène d'un corps en difficulté, Boudjedra propose, dans *La Pluie*, l'image d'un texte qui s'écrit. La narratrice retrouve ainsi son identité, se réapproprie sa névrose grâce à la double pratique de la lecture-écriture car comme le constate le personnage : *"c'est là le seul signe de vraie vie dans ce désert tibétain où j'ai incorporé ma propre vie*

⁶¹ *Ibid*, p.206.

⁶² *Ibid*, p.8.

⁶³ *Ibid*, p.135.

comme résumée dans cette façon ascétique et austère d'aller à l'essentiel : l'extase de l'écriture"⁶⁴.

Dans *Chronique d'un décalage*, la narratrice a l'impression d'être passée à côté de l'essentiel, se pose la question de la nécessité d'écrire, de lutter contre une société qui broie la femme au nom de la modernité, qui retourne contre elle l'arme de la liberté d'où le ton cynique et désenchanté qui imprègne tout le récit de Filali : *"Il pleut des mots dans ma tête. Des mots qui se pressent, s'enfilent, veulent poursuivre l'histoire, trouver une autre issue à Zohra, d'autres chemins ou alors oublier Zohra et son incurable inaptitude au bonheur, se détourner d'elle, chercher ailleurs ou autrement"*⁶⁵.

A la question : existe-t-il une écriture féminine ? Virginia Woolf répond que : *"Nul ne prendra une œuvre de romancier pour une œuvre de romancière. Pour commencer, il y a l'évidente et énorme différence d'expérience. Mais là n'est pas la différence essentielle. Certes les hommes décrivent des batailles et les femmes des accouchements. Mais surtout chacun se décrit : et dès les premiers mots décrivant un homme ou une femme on devine si l'auteur est romancière ou romancier"*⁶⁶.

A-t-on cette même impression en lisant *La Pluie* et *Chronique d'un décalage* ? Dans *La Pluie*, le personnage se perd, se multiplie, se diffracte dans les multiples figures, les mouvements minuscules du quotidien mais se retrouve dans et par les mots. Dans le roman de Azza Filali, le personnage vit en décalage par rapport à la société. Son incapacité à procréer, à pérenniser cette fonction de la maternité conduit la narratrice de *Chronique* à se replier sur une féminité en absence, confrontée à l'image persécutrice de sa propre mère. Mais ces deux itinéraires, écrits par un homme et une femme, mettant en scène deux femmes en mal à être, ne valent-ils pas pour une autre vie, d'autres vies ? Bien vite la question même de la féminité ne se pose plus car il s'agit bien là de problèmes universels.

Si Hélène Cixous pense que *"l'écriture féminine est une écriture du dedans"*⁶⁷, à quelle écriture sommes-nous le plus sensibles : celle du texte boudjedrien où l'univers féminin est révélé à travers une subjectivité active qui poétise l'écriture ou celui de Filali, prudent et secret qui

⁶⁴ *Ibid*, p.53.

⁶⁵ *Chronique d'un décalage*, p.185.

⁶⁶ Virginia, Woolf, *Les Fruits étrangers et brillants de l'art*, article Romancières, éditions des femmes, 1983, p.42.

⁶⁷ Hélène, Cixous, *Dedans*, Paris, Grasset, 1969.

empêche l'ironie et le langage du dedans de rejaillir sur le discours? "On ne naît pas femme, on le devient"⁶⁸ dira Simone de Beauvoir et cette féminité en devenir ne trouvera son espace -nous semble-t-il - que dans la force de l'écriture, que dans les méandres de la subjectivité tant prônée par Boudjedra.

⁶⁸ de Beauvoir, Simone, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.