

ÉTUDE



**Réalisme romanesque des années 80  
dans l'espace algérien**

par  
Bouba Tabti Mohammedi

En avril 2001, à l'Institut des Langues Etrangères de l'Université d'Alger-Bouzaréa, Bouba Tabti Mohammedi a soutenu avec succès sa Thèse de Doctorat d'Etat. Le titre en est, *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80*. Le corpus choisi analyse des romans qu'on peut considérer comme majeurs aussi bien que des œuvres de moindre importance : pour les hommes, il s'agit d'œuvres de Mohamed Chaïb, de Khélifa Benamara, de Chabane Ouahioune, de Azzedine Bounemour, de Mouloud Mammeri et de Rachid Mimouni; pour les femmes, des romans d'Assia Djebar, de Hawa Djabali, de Hafsa Zinaï-Koudil, de Djannet Lachmet et de Fettouma Touati auxquelles ont été jointes trois écrivaines publiant dans la décennie suivante, Maïssa Bey, Ghania Hammadou et Hawa Djabali. Nous proposons aux lecteurs d'*Algérie Littérature/Action*, les pages conclusives de cette thèse<sup>9</sup>.

La lecture des romans de notre corpus fait apparaître, aussi bien dans le choix des espaces convoqués dans les textes que dans leur traitement et dans les fonctions qui leur sont attribuées, un certain nombre de différences mais aussi des convergences. Nous nous attacherons à souligner les unes et les autres. Elles nous semblent significatives d'un état de société dont la description a sous-tendu notre recherche qui s'est voulue attentive à ce que la littérature nous disait à un moment donné, sur nous-mêmes, sur notre époque et notre pays. Sans doute n'est-il pas nécessaire de répéter que la littérature n'est pas le reflet du réel mais on sait aussi que la société construite par les romans, pour partielle qu'elle soit, rend compte, à sa manière, des perturbations qui affectent celle qui lui sert de référence et de façon d'autant plus évidente que les œuvres de cette décennie confrontées à des bouleversements profonds, privilégient une écriture caractérisée par la "lisibilité" et ce que Charles Bonn appelle le "retour du référent"<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Signalons qu'elle est disponible, dans son intégralité, sur le site de LIMAG (Charles Bonn).

<sup>10</sup> En particulier dans l'article : "Le retour au référent", *Algérie Littérature / Action*, n° 7-8, pp. 201-204.

Les mêmes espaces reviennent dans la plupart des romans, exception faite du désert, jouant le rôle fondamental que l'on a essayé de montrer dans *La Traversée* mais quasiment absent des autres romans sinon sous une forme allusive comme dans *La Mue* de Benamara. Villes, montagnes, villages, se retrouvent dans toutes les œuvres où abondent les espaces, quels que soient la place qui leur est accordée et le rôle que le récit entend leur faire jouer. Cependant les valeurs dont ils se chargent peuvent varier selon le projet du narrateur qui leur assigne une fonction essentielle dans l'entreprise de démonstration que sont souvent les œuvres : la fonction référentielle, figurative, quoique toujours présente dans ces textes de facture traditionnelle, laisse très souvent la place à une fonction symbolique de l'espace qui est ainsi l'un des lieux où se tisse le sens idéologique de l'œuvre.

Dans tous les romans, l'espace s'organise sur le mode de l'opposition, un espace se définissant le plus souvent par rapport à un autre dont il apparaît comme l'inverse; la grande disjonction spatiale à l'œuvre dans ces romans est celle du dedans et du dehors à laquelle sont particulièrement sensibles les œuvres féminines et qui, dans les romans masculins, s'actualise en couple signifiant : ville / campagne. Les romans des écrivains algériens des années 80 apparaissent en effet comme des romans "paysans" si l'on en juge par la façon dont ils se structurent dans leur grande majorité : qu'ils mettent en scène la lutte de libération, qu'ils situent leur action avant la guerre ou après l'indépendance, des romans aussi différents que ceux de notre corpus construisent un système spatial qui repose sur une disjonction majeure entre ruralité et citadinité opposant à la ville tout ce qui n'est pas elle, la campagne, la montagne ou le désert.

La bipartition de l'espace à l'œuvre dans les textes écrits avant 1962 se retrouve dans ceux des années 80, une vingtaine d'années après l'indépendance. Le clivage espace du colonisé / espace du colonisateur nourrit encore souvent la fiction, la plupart des romanciers faisant vivre les personnages en période coloniale au moins pour une partie de leur parcours. Le monde du colonisé est en grande part un monde rural que même les romans qui situent leur fiction après l'indépendance peignent abondamment, en privilégiant les valeurs. La supériorité du monde rural sur le monde citadin se trouve déclinée sur des modes différents, certains se contentant de la dire, d'autres la montrant de façon plus élaborée.

Quand les récits abordent la post-indépendance, l'opposition ville / campagne met en relief l'idée que c'est la ruralité qui est garante de "l'authenticité", même quand le système spatial se complexifie par l'introduction d'une diversité d'espaces et par un rapport souvent malheureux aux lieux de vie.

Plus qu'avec l'origine même des écrivains, souvent nés dans des villages ou à la campagne, cette importance du rural est à mettre en rapport avec le

discours idéologique longtemps dominant marqué par l'exaltation de la paysannerie, surtout pour les œuvres les plus transparentes, celles où la recherche textuelle s'efface devant une volonté didactique affichée et qui n'ont plus qu'un lointain rapport avec le genre romanesque dont elles se réclament : la fiction qui leur sert de prétexte se laisse envahir par le discours du narrateur. Cependant on en trouve la trace dans des œuvres aussi travaillées que *L'Honneur de la tribu*, la modernité de la forme n'excluant pas la primauté donnée par le discours aux valeurs paysannes; le récit se charge alors d'une tonalité passéiste car la ruralité se confond souvent avec un passé idéalisé face à un présent disqualifié.

Elle est aussi à mettre en relation avec la forte influence exercée par les écrivains de la génération précédente, surtout ceux qui peignent le monde rural. Les modèles sont *L'Incendie* de Dib et les romans de Feraoun à qui est aussi emprunté un type d'écriture fortement marqué par l'apprentissage scolaire et par la volonté d'enregistrer, le plus fidèlement possible, les spécificités d'une région, ce qui rattache certaines œuvres à un courant ethnographique encore vivace vingt ans après l'indépendance.

---

#### L'opposition ville / campagne

---

Elle est présente dans toutes les œuvres masculines dont elle est une donnée importante, chez Ouahioune comme chez Benamara ou Chaïb, chez Mimouni comme chez Bounemour et même chez Mammeri quoique sous une forme atténuée, la ville apparaissant simplement comme un lieu sans qualités particulières plus que comme l'espace frelaté qu'elle est souvent chez les autres écrivains.

Dans les œuvres les moins complexes, la campagne tire sa supériorité du fait que le lien avec le passé y est plus solide qu'en ville, que semblent s'y être conservées des valeurs considérées comme seules à même d'assurer la survie et la cohésion du groupe en tant que tel, celui-ci l'emportant toujours sur l'individu : sens de l'honneur, solidarité, respect des anciens... La description de la vie à la campagne, si elle rend compte d'un quotidien marqué par la difficulté des travaux des champs et le faible profit qu'en retirent les paysans, n'en est pas moins caractérisée par la volonté de souligner combien cette vie est harmonieuse, digne et en accord avec les principes hérités des ancêtres. Quand, de plus, comme chez Ouahioune, elle s'attache à souligner la beauté de la campagne, elle se rapproche de l'idylle antique et évoque le célèbre "*O fortunatos nimium (...) agricolas*" des *Géorgiques*.

Cependant, l'idéalisation de la vie à la campagne, si fortement inscrite dans des romans comme *Tiferzizouith* ou *La Mue* ou encore *La dernière épreuve*, disparaît des romans de Mimouni, ce qui ne signifie pas que la ville y soit perçue comme un espace plus positif, tant s'en faut! Le douar est,

dans *Tombéza*, le lieu de la misère, de la violence, de l'intolérance et de l'ignorance et il contribue à faire du héros un être aussi monstrueux que le furent les conditions dans lesquelles se déroula son enfance.

Si, comme dans *Le Fleuve*, le douar n'est pas, à l'origine, un lieu traumatisant et si le narrateur qui l'a quitté entend y revenir — car il y a laissé ce qui, avant la guerre, faisait son bonheur, une femme aimée, un métier —, la logique du texte qui exclut l'inscription du bonheur dans la durée en interdit au personnage l'accès et en fait disparaître sa femme, dont la recherche enclenche la dynamique du récit. Le bonheur ne peut être associé qu'au passé et le douar comme lieu heureux ne peut plus exister que dans la mémoire du personnage. *L'Honneur...* qui souligne quelle vie végétative est devenue celle du village figé dans la stérile nostalgie de temps révolus, oppose cependant la sagesse des anciens attachés aux valeurs traditionnelles à la folie de ceux qui se prennent aux mirages de la ville, d'autant plus discréditée qu'elle est le centre d'un pouvoir vis-à-vis duquel se manifeste, toutes époques confondues, la plus grande méfiance.

Chez Bounemour, la supériorité de la campagne sur la ville prend un caractère politique. Tous ses romans, loin de l'idée convenue d'un monde rural rétrograde, s'attachent à souligner le rôle fondamental qu'elle a joué dans le déclenchement de la lutte et dans la lutte elle-même. La description du monde rural, qui fait, comme chez Ouahioune, une large part aux "travaux et aux jours", intègre une forte dimension historique : elle naît de la mise en évidence par les romans du processus de conscientisation qui fait des bandits du premier texte les combattants des *Lions de l'Atlas* et de *L'Atlas en feu*.

#### *La montagne*

La peinture du monde rural fait une large place à la montagne, motif de prédilection d'un certain nombre de romans où, comme dans les langues maternelles des écrivains, elle se confond avec le maquis. Ce sont les récits qui situent leur action dans des régions montagneuses — Nord-Constantinois pour Bounemour, Kabylie pour Ouahioune — qui accordent le plus d'importance à cet espace, présent dès le titre. Chez l'un comme chez l'autre, la montagne sera abondamment décrite, les énoncés spatiaux figurant une topographie et se faisant en même temps le support d'un discours qui construit l'espace comme valeur. La description de sa beauté, constamment soulignée est, par ailleurs, le point de fixation de l'effet littéraire recherché avec plus ou moins de bonheur par l'écriture, qui renoue là avec un "plaisir du texte" souvent perçu comme superflu ou trop léger quand pèse sur l'écrivain la nécessité qu'il s'impose de n'écrire que pour être utile.

La montagne se charge de toutes les valeurs positives qui lui sont traditionnellement reconnues. Lieu élevé, elle est un refuge offert à ceux qui sont en révolte contre l'ordre établi; le sème de hauteur qui la constitue en partie implique une ascension qui est aussi d'ordre spirituel : la progression des hommes dans les montagnes de l'Atlas est, par bien des points, une ascèse, et le vieil ermite de *Tombéza* sur sa montagne est bien au-dessus des mesquineries du village.

Ses valeurs positives se retrouvent dans l'univers construit par les textes d'Hawa Djabali dont elle est l'un des constituants essentiels; les femmes qui l'habitent, Aïcha dans le premier roman, grand-mère Nedjma et Hannana dans le second, en font un lieu où elles vivent sans concessions, sans fausses contraintes et où elles sont capables d'accueillir ceux qui ont besoin de reprendre pied : le couple d'*Agave*, la Jeune Fille de *Glaise rouge*. L'espace se fait porteur des valeurs des femmes qui l'habitent, femmes "libres" au sens que donne au terme l'arabe parlé dans l'est du pays si familier à l'auteure et qui implique à la fois l'idée d'indépendance, celle d'honneur et celle d'une grande compétence. Dans ce lieu créé par l'écriture, le contact physique avec la terre avec "*des pieds qui tiennent les cailloux*"<sup>11</sup>, la parole possible et partagée rendent à la vie, inventent un monde humain où l'on peut "*apprendre une autre façon de vivre*"<sup>12</sup>.

#### *Le maquis*

Lieu du combat, elle se trouve contaminée en quelque sorte par la sacralisation du maquis avec lequel elle se confond souvent : dans la plupart des textes le chronotope du maquis est fortement valorisé. Il est le lieu où la lutte donne son sens à la vie, où se reconquiert la dignité, où règne la solidarité, où les hommes sont respectueux et fraternels, où les femmes croient que vont désormais s'établir des relations d'égalité avec les compagnons de lutte, où se dessine un monde nouveau, où s'invente l'avenir. Il est aussi le lieu où se concrétise la supériorité des hommes dont la pauvreté en moyens matériels est compensée par la détermination et par une relation particulière à un espace dont les œuvres soulignent la protection qu'il offre aux combattants<sup>13</sup>. Elles soulignent aussi, et surtout, quelle profonde connaissance ils en ont car ils sont, eux, des autochtones, au sens fort du terme et on est

<sup>11</sup> Comme est définie une "*vraie femme*" par celles de la campagne, ainsi que le rapporte H. Djabali dans un entretien avec C. Chaulet-Achour (*Noûn*, p. 146.)

<sup>12</sup> *Glaise rouge*, p. 25.

<sup>13</sup> Dans un contexte différent, celui de la conquête, cette fonction protectrice, celle des grottes, par exemple, s'est trouvée pervertie, le refuge se transformant en piège comme le montrent les enfumades que rapporte *L'Amour, la fantasia* décrivant les hommes calcinés redevenus terre et à jamais confondus en elle.

frappé par ce besoin de réaffirmer, vingt ans après la fin de la guerre, avec une insistance qui en dit long sur la profondeur de la blessure, que cette terre est nôtre.

Cette image homogène souffre peu d'exceptions dans les romans de notre corpus même si l'après-guerre dessille les yeux sur des motivations moins désintéressées qu'il n'y paraissait. Quand elle n'est pas entièrement placée sous le signe du dithyrambe, le combat prenant l'allure épique d'un affrontement entre le Bien et le Mal comme dans *Les Collines*, *La Mue*, *La dernière épreuve* ou, chez les femmes, *La Fin d'un rêve*, la description du maquis sème, sans que soit remise en question la légitimité d'une lutte exaltée par tous les textes, quelques indices des futurs dérapages : ainsi *L'Atlas en feu* évoque-t-il les purges, l'élimination des communistes, et montre-t-il à quelles extrémités a pu mener la psychose de la trahison qui a hanté les maquis; le personnage d'Omar El Mabrouk dans *L'Honneur...* et l'appétit de puissance qui le caractérise introduisent le doute sur la sincérité de certains engagements même s'il est tellement monstrueux qu'il ne saurait être tenu comme représentatif; dans *La Traversée*, la désillusion et le désenchantement qui s'installent vite naissent, comme dans *Le Fleuve...*, du détournement du cours de la révolution mais ne touchent pas l'espace du maquis<sup>14</sup>. Dans la plupart des cas, il se trouve rattaché à un passé valorisé qui s'oppose à un présent décevant, qui ne correspond pas aux espérances soulevées par la lutte et dont les œuvres soulignent la dégradation même quand elles s'appliquent à gommer les aspérités du "réel" dont elles entendent rendre compte.

### *La prison*

Au maquis, s'oppose la prison qui perd en contexte colonial toutes ses connotations infamantes pour, au contraire, signaler le mérite de ceux qui y sont enfermés : "*les prisons sont faites pour les hommes*", dit la littérature de la guerre, reprenant le vieil adage populaire. Lambèse, Cayenne, tous les camps évoqués disent la résistance et contribuent à sa glorification.

Deux espaces carcéraux sont, chez Mimouni, l'antithèse de cet espace du maquis, l'un qui lui est postérieur, le camp du *Fleuve...* et l'autre qui en est le contemporain, le village de regroupement de *Tombéza*. Le premier en s'inscrivant dans la post-indépendance conforte l'idée qui court dans toute l'œuvre que rien n'a vraiment changé pour ne pas dire que tout a empiré, malgré le recouvrement de la liberté. S'il n'est plus le lieu de la violence

---

<sup>14</sup> Même dans un roman comme *La Malédiction*, où le désastre dans lequel s'inscrit l'œuvre invite à une relecture sans indulgence ni complaisance d'un passé évalué à l'aune tragique du présent, ce n'est pas le maquis en tant que tel qui est réévalué mais les agissements de certains et l'aveuglement des autres, incapables, à l'époque, de voir les germes des futures dérives.

physique, il n'en reste pas moins celui d'un arbitraire peint aux couleurs de l'absurde et la dysphorie qui le caractérise se fait métaphore du présent.

La fonction du deuxième espace est différente. Né pendant la guerre dans le but de priver les combattants de l'aide que peuvent leur apporter les paysans, livré aux harkis, sans aucune des qualifications positives du maquis dont il apparaît comme le négatif, il témoigne de l'horreur de la guerre en montrant l'abjection à laquelle peuvent mener aussi bien la peur des victimes que le pouvoir illimité de leurs bourreaux. Paradoxalement, dans cet espace qui est la négativité même, Tombéza fait, contre toute attente, l'expérience de l'amour et connaît, un temps, le bonheur. Bien sûr, la pause que représente dans le récit ce moment d'euphorie sera brève, la cohérence du sombre univers construit par le texte ne s'accommodant d'aucune éclaircie.

L'espace carcéral se présente de façon différente dans les œuvres féminines : elles peuvent évoquer, comme le fait *La Fin d'un rêve*, la prison où sont jetés militants et combattants; cependant, le plus souvent, c'est la maison qui remplit cet office et les romans déclinent sur des modes divers le motif de l'enfermement, de la claustration, de l'emprisonnement à quoi ressemble la vie de beaucoup de femmes, et celui de l'étouffement qui leur est associé.

#### *L'espace colonial*

Les romans qui abordent la guerre — et il est bien peu de textes de cette décennie qui n'y fassent allusion — montrent de quelle révolte contre l'injustice elle naît et en particulier comment l'un des moteurs en fut la perte de la terre qui, génération après génération, alimente une frustration intolérable pour un peuple essentiellement paysan. Les romans situant leur action pendant la colonisation disent souvent en termes spatiaux le conflit qui couve entre les communautés : d'un côté, le contentement des colons devant des champs s'étalant à perte de vue, des plaines grasses, fertiles, que les autochtones contemplent douloureusement du haut d'une colline, image que décrivait déjà *Le Village des asphodèles* et qu'on retrouve aussi bien chez Mimouni que chez Bounemeur; de l'autre, l'amertume toujours vivace de la spoliation et des champs décrits comme des lopins, des parcelles, relégués, confinés à flanc de colline, emplis de pierrailles, et les hommes étouffant dans leur espace rétréci. Aux uns, la plaine vaste et riche, aux autres, la roche escarpée et stérile. Certes, les œuvres montrent comment au prix d'un travail incessant, le paysan arrive à tirer sa subsistance de la terre mais une réussite comme celle de Djaffar dans *La dernière épreuve*, par exemple, outre le fait qu'elle ne saurait se comparer à celle du colon, reste placée sous le sceau de la précarité. Les paysans de Bounemeur accomplissent des pro-

diges pour survivre mais seule la terre du caïd Alaoua procure à son propriétaire une certaine richesse, vestige de la gloire passée des seigneurs de sa tribu.

Si les textes, même les moins aboutis, réussissent à peindre l'exiguïté de l'univers du colonisé, le contraste saisissant qu'il offre avec celui du colon, l'acuité du regard s'émousse dès qu'il s'agit de peindre le monde de ce dernier; la compartimentation, l'exclusion qui ont caractérisé la "cohabitation" coloniale débouchent sur cette impuissance à décrire un monde dont ne sont perçus que les éléments les plus extérieurs, ceux qui "agressent" le plus : la taille des domaines, leur prospérité, les méthodes de travail, les rapports avec les ouvriers agricoles; mais dès qu'il s'agit de construire des personnages dans leur complexité, l'écriture, même dans les meilleurs romans, achoppe sur le cliché, le stéréotype, la simplification : ce dysfonctionnement, si l'on peut dire, cette incapacité du texte signalent l'étanchéité des espaces, la distance qui séparent les deux mondes restés étrangers l'un à l'autre, et apparaissent comme le pendant de l'incapacité du roman colonial à décrire véritablement l'autre univers, ignoré, méconnu et souvent méprisé.

La campagne est, malgré les difficultés liées à la pauvreté, un espace perçu comme positif même en contexte colonial; une part de cette positivité vient de son opposition à la ville pour laquelle se manifeste une certaine aversion dans un grand nombre de textes qui la représentent comme le lieu de la corruption : aussi bien un héros positif comme Amrane dans *Les Collines* ne saurait s'y installer définitivement et il revient au village. C'est également de retour que rêve Zana, dans *La Mue*, elle qui n'a jamais pu supporter d'avoir quitté l'espace de sa tribu pour Oran, d'avoir troqué la lumière, le soleil, le silence pour l'exiguïté d'un appartement et la promiscuité à laquelle elle condamne, la laideur, la saleté et le bruit d'une ville où aucune valeur n'a plus cours, lieu du vice comme en témoigne la perversité de sa bru, une citadine dépourvue de toute moralité.

#### *L'espace urbain : Alger, Oran*

Dans ces romans "vertueux", les espaces se définissent en termes moraux : pour s'adapter à la ville, il faut adapter son comportement aux règles qui y prévalent et qui ne sont pas les mêmes qu'à la campagne comme le constate, dans *La dernière épreuve*, Djaffar, incapable de ruser et de tricher pour réussir : pour lui aussi, le passage de la campagne à la ville est douloureux, et Alger, bien qu'il y trouve du travail, n'est jamais pour lui un lieu euphorique comme l'est parfois le Sahel grâce à sa beauté et au bonheur qu'en dépit de tout, il arrive à y construire; la ville se rétrécit aux limites de l'espace dans lequel il évolue, la Casbah en particulier, caractérisée essentiellement par la misère qui y règne. Son retour à la campagne signifie la



supériorité de celle-ci sur la ville qui lui apparaît comme un lieu où l'on ne peut vivre. Ce n'était pas le cas du personnage du *Déchirement*, le précédent roman de Chaïb; là, au contraire, toute l'action se situe à Alger où le personnage n'a aucun mal à s'installer, sa réussite se concrétisant par un "glissement" spatial qui l'installe à Hydra, lieu fortement connoté dans la géographie symbolique d'Alger faisant des hauteurs de la ville, Hydra ou El Biar, les quartiers "chics" s'opposant aux quartiers populaires, Bab el Oued, Belcourt.

On peut considérer que l'habituel clivage opposant à un lieu positif son pendant négatif, comme dans le cas de la campagne et de la ville, se transforme dans ce roman en une disjonction entre l'ici et l'ailleurs, la France où Youcef a fait ses études se chargeant de la négativité dont est habituellement affectée la ville. L'échec sentimental qui a provoqué son retour fait d'un ailleurs peint sans beaucoup de nuances, le lieu du refus de l'autre et du racisme.

C'est certainement chez Mimouni que se retrouve la représentation la plus terrible de l'espace urbain qui est, d'un roman à l'autre, peint des couleurs les plus sombres. La ville est, comme dans les romans "vertueux", lieu de perte mais on y perd bien plus que sa vertu, son âme. Liée au pouvoir dont elle est le siège, elle se trouve contaminée par sa perversion et, de même que l'évolution de ce pouvoir se manifeste comme trahison de toutes les attentes, les changements qui affectent la ville et la transforment sont perçus comme dégradation. Le rêve de promotion lié à l'exode vers la ville se révèle n'être qu'un leurre et il y sévit la même misère qu'à la campagne qu'on a abandonnée. La ville, substituant au clivage racial de l'époque coloniale un clivage social, se divise en "beaux quartiers" riches, ombragés, situés sur les hauteurs où abondent les villas et en bas quartiers populeux, grouillants, miséreux, les premiers se protégeant des autres par des murs qui les mettent à l'abri des regards, leur différence apparaissant symboliquement dans leurs poubelles respectives comme le constate le narrateur du *Fleuve...*, *éboueur pour un temps*.

Elle est aussi, pour reprendre le titre du roman de Ben Jelloun, le lieu de "la plus haute des solitudes" qui jette dans les bars ou les mosquées des hommes dont la dignité n'est plus qu'un souvenir, retardant le moment de rentrer dans les lieux sordides où ils tentent de vivre. Lieu de l'exclusion, elle n'offre jamais aucun secours à ceux qui sont venus s'y perdre, étonnés que n'y fonctionnent plus les anciennes solidarités. La nouvelle ville qui se substitue peu à peu au village de Zitouna dans *L'Honneur...* symbolise le passage d'un monde à l'autre, d'une époque à l'autre, traumatisme insupportable pour les plus anciens qui voient s'effondrer toutes les valeurs auxquelles ils étaient attachés : sans âme et sans repères, les "civilisés" qui y habitent subissent la séduction d'une modernité de mauvais aloi qui est,

pour le vieux narrateur, le facteur du désordre qui bouleverse la vie des hommes et de la perturbation qui affecte définitivement le village. L'introduction de la modernité dans un monde si peu préparé à la recevoir témoigne de l'aveuglement et de l'ignorance d'un pouvoir aussi peu au fait de ce qui se passe dans le pays que le pouvoir étranger auquel il succède et aussi éloigné de la réalité du pays profond : la ville est ainsi ce lieu d'où parviennent des décisions prises sans aucune consultation de ceux qu'elles concernent et dont les réactions ne pèsent d'aucun poids.

Exploitation, perversion, misère, arbitraire, injustice, laideur, tout se conjugue pour une construction par l'écriture d'un espace urbain profondément corrompu que rien ne vient racheter et où, dans leur grande majorité, les hommes ne peuvent vivre heureux.

Aucun des autres romans du corpus ne décrit la ville de façon aussi totalement négative, même si elle n'est que rarement un lieu positivement évalué. Ainsi dans *La Traversée*, Alger qui est l'un des pôles entre lesquels évolue le récit, n'est pas très présente, quartiers et rues étant nommés mais non décrits. Ni le narrateur ni les personnages ne semblent la voir vraiment. Elle est le lieu où ils travaillent, où ils habitent mais il ne semblent pas qu'ils y vivent vraiment. Seule la mer qui nourrit la méditation philosophique est évoquée. Par ailleurs, elle est, par rapport au Sud, le lieu d'où viennent des décisions administratives imposées sans que jamais ne soit prise en compte la spécificité de ces régions et des populations touchées par des mesures souvent présentées comme aberrantes, imposant le Nord comme un modèle, lieu d'un pouvoir perçu, ainsi que chez Mimouni, comme arbitraire et coupé de la réalité du pays profond.

Pour être une étape du parcours du héros, Alger, qui s'inscrit, comme le désert, dans le présent et se trouve par là-même dépréciée, n'est, pas plus que ce dernier, un lieu où Mourad désire rester, le seul lieu qui compte vraiment étant le Tasga du passé, coïncidant avec la jeunesse du personnage et, comme elle, impossible à retrouver.

### *Constantine*

Alger et Oran telles que les peignent les textes révélant un rapport malheureux aux villes, reste Constantine décrite par Bounemour qui met en œuvre une relation plus complexe. Le monde rural, la montagne en particulier, envahissant l'espace des textes, la ville n'occupe pas une place très importante dans l'ensemble des romans de cet auteur. Le regard qui est porté sur elle est double : sur le plan politique, elle est l'espace du Parti avec lequel les militants ont une relation conflictuelle à cause de sa lenteur à décider du passage à l'action et, de ce fait, elle est perçue négativement comme lieu du compromis pour ne pas dire de la trahison, contrairement à

la campagne dont sont issus ceux qui vont impulser la lutte. Cependant elle est loin d'être toujours dévaluée : d'abord, parce que, malgré les carences du Parti amplement soulignées par la narration, elle est indispensable à la lutte à laquelle elle assure un soutien logistique; ensuite, parce que, en de nombreux points du texte, affleure pour elle une tendresse qui est aussi bien le fait des personnages que celui du narrateur et qui est sensible dans la description qui souligne l'activité, le savoir-faire des artisans, les odeurs toujours appétissantes qui flottent sur la ville, un art de vivre que les citadins ont élaboré au fil des temps.

Par ailleurs, la ville est appréciée dans le présent, elle n'est pas un souvenir qui hante la mémoire de ceux qui l'ont connue et alimente leur nostalgie, comme c'était le cas pour Boularouah, le personnage d'*Ez Zilzel*, incapable lui aussi, de survivre au passé et pour ceux, nombreux, qui perçoivent le présent comme dégradation du passé. La beauté à laquelle ils sont sensibles est celle de la ville d'aujourd'hui, avec sa splendeur intacte mais aussi avec les difficultés inhérentes à la guerre qui durcissent les rapports entre les communautés soucieuses de ne pas se rencontrer et établissent des frontières encore plus étanches entre la ville arabe et la ville européenne.

La peinture de la ville, si elle n'arrive pas à éviter les clichés dans sa représentation du peuplement européen, alors qu'à petites touches rapides et justes elle parvient à camper quelques personnages de la communauté juive, n'en réussit pas moins à rendre le foisonnement, l'agitation, la complexité, les tensions, la misère toujours présente de cet espace en même temps que les forces qui l'agitent à ce moment de son histoire où se joue son avenir.

On peut s'interroger sur le fait que ce soit Constantine qui échappe en partie à la dévalorisation qui atteint les autres villes et se demander s'il est lié à la ville elle-même que C. Bonn considère comme "un des lieux générateurs majeurs du roman algérien depuis Kateb Yacine"<sup>15</sup> ou à la relation particulière qu'entretient avec elle le narrateur-auteur.

#### *La ville vue par les femmes*

C'est une relation complexe qui unit la narratrice de *Glaise rouge* à Alger, aussi perçue dans le roman comme un espace "pourri", une ville "honteuse", "une invention d'homme" pour tout dire, où l'on ne saurait apprendre à vivre. Alors que la littérature des femmes des années 80 n'est pas très sensible à l'opposition entre la ville et la campagne, si présente dans les œuvres masculines, *Glaise rouge*, comme les romans de la décennie suivante, qui vont faire une large place au dehors et à la nature, approfondit ce qui était déjà à l'œuvre dans *Agave* : elle oppose à la ville un espace comme la mon-

---

<sup>15</sup> *Le Roman algérien de langue française*, p. 182.

tagne fortement valorisé, non pas parce que s'y seraient conservées les valeurs du passé mais au contraire parce que les femmes y inventent de nouvelles façons d'exister. Pourtant, en bien des points du roman, qui fait de la montagne un lieu essentiel, affleure une grande affection pour cette ville émouvante par sa beauté, l'éclat de sa lumière, les parfums qui surprennent le passant et jamais, au cœur du désastre, ne disparaît l'espoir d'une ville redevenue elle-même comme le montrent les utopies élaborées par le texte.

La vision négative de la ville caractérise l'ensemble des œuvres étudiées, y compris les romans féminins du corpus de référence puisque dans deux des trois romans, *Glaise rouge* et *Au commencement était la mer*, la ville est un espace qui s'oppose, par la difficulté qu'on y éprouve à vivre, à d'autres lieux, en contact avec la nature, la montagne, la mer, dont la beauté préservée, quelle que soit l'ampleur de la catastrophe, empêche de basculer dans le désespoir.

Ceci indique une évolution par rapport aux œuvres précédentes : ainsi, dans *Agave*, la ville est loin d'être un espace positivement connoté et le lieu le plus harmonieux est la montagne verte d'Aïcha; cependant au terme d'un parcours que nous décrit le roman, elle est un espace où il est possible de vivre, une fois que la communication est rétablie à l'intérieur du couple et que la jeune femme a fait des choix de vie qui la séparent définitivement du milieu corrompu auquel appartient sa famille. Dans ce roman, malgré toutes les difficultés rencontrées par les personnages, qu'elles soient liées à eux-mêmes ou au monde qui les entoure, plane l'espoir vivace d'un monde à inventer où le bonheur ne serait pas une utopie.

De même, l'espace citadin décrit par Assia Djebar dans la partie historique de *L'Amour...*, s'il n'est plus, à cause de la défaite, un espace euphorique, est qualifié positivement comme le montre l'emploi d'épithètes "homériques" comme "*la haute*" pour qualifier Médée, "*glorieuse*" pour Tlemcen, "*la ville des passions*" pour Constantine et, revenant comme un leitmotiv, "*la ville imprenable*" ou "*la bien gardée*" pour Alger. Ce mode de qualification qu'on pourrait dire épique, outre l'effet littéraire obtenu, réussit à signifier la gloire de l'univers précolonial, l'éclat de ses cités attestant de leur grandeur sans que la chute de la Ville, anticipant celle du pays, ne jette sur elle l'opprobre de la défaite, inscrivant dans l'imaginaire la nostalgie de la splendeur passée.

Au contraire, Alger, dans le roman de Maïssa Bey est un espace que l'écriture rend oppressant, étouffant, en multipliant les lieux fermés, "barreaudés", obscurs et parfois sordides, où se manifeste, à l'égard des femmes en particulier, une violence multiforme. Mais l'écriture de la souffrance à l'œuvre dans le roman, contrairement à ce qui se passe dans les textes masculins, est aussi une écriture de la lumière qui, si elle n'efface pas la douleur, empêche de douter définitivement d'un monde déserté par la raison. Ce

n'est pas un hasard que cette vision n'apparaisse que dans les romans de femmes des années 90, les œuvres précédentes dessinant une toposémie particulière en montrant surtout quelle pression s'exerce sur les femmes pour les obliger à s'immobiliser en des lieux qu'on leur a prescrits, leur interdisant ceux qu'elles veulent investir et faisant de chaque espace occupé, plus qu'un espace libre, un espace conquis. L'histoire violente qui sert de contexte aux œuvres les plus récentes et qui s'inscrit en elles oblige, en quelque sorte, les textes des femmes à envisager le dehors comme la scène sur laquelle se joue un drame commun et non plus comme lieu à conquérir et à investir.

Cette vision dysphorique de la ville perdue, comme le montre le regard que portent sur cet espace des romans écrits à la fin de la décennie suivante et aussi différents que le sont le roman de Nourredine Saadi, *La Maison de lumière*<sup>16</sup>, celui de Yamina Méchakra, *Arris*<sup>17</sup> ou *Morituri* de Yasmina Khadra où l'on peut trouver ce constat à propos d'Alger : "Cette ville n'a plus d'émotions. Elle est le désenchantement à perte de vue"<sup>18</sup>; dans *La Maison de lumière*, elle est souvent comparée à Babylone et il n'est pas rare de trouver une métaphore comme "la grande fille publique" malgré les nombreuses marques du lien très fort qui attache les narrateurs à une ville admirée et aimée; dans *Arris*, contrairement à ce qui se passe dans la littérature féminine, toujours attentive à ce qui peut éclairer l'univers le plus noir, la dévalorisation est radicale, la ville se trouvant constamment qualifiée par l'adjectif "maudite" qui finit par fonctionner comme leitmotiv<sup>19</sup>.

La constance d'une telle vision de l'espace urbain interpelle le lecteur même si l'on admet qu'elle est à mettre en rapport avec l'importance du monde rural au Maghreb qui pousse à sa valorisation comme le souligne Boudjedra<sup>20</sup>, ajoutant, un peu rapidement, que toutes les grandes villes sont "à la fois fascinante(s) et répugnante(s)".

### Les villes de l'ailleurs

<sup>16</sup> Paris : Albin Michel, 2000.

<sup>17</sup> *Algérie Littérature / Action*, Alger, décembre 1999.

<sup>18</sup> Paris : Baleine, 1997, p. 159.

<sup>19</sup> Il est vrai que la haine de la ville, qui se manifeste aussi violemment et aussi constamment, est en partie liée à l'intrigue montrant le désespoir d'une mère qui conduit son enfant en ville pour qu'il y soit hospitalisé et qui ne le revoit jamais.

<sup>20</sup> Cf. ce qu'écrit Boudjedra dans l'article intitulé "Périple urbains", in : *Alger. Une ville et ses discours*, p. 182 : "la littérature maghrébine est encore une littérature rurale, sans aucun sens péjoratif. En effet, il était de bon aloi d'écrire des livres sur le monde rural au Maghreb. D'abord, cela renvoyait à une vérité sociologique réelle. Le monde rural est en effet très important dans le monde arabe. Mais il y avait aussi une certaine forme de mauvaise conscience de l'intellectuel arabe face à la pauvreté des campagnes et de la paysannerie..."

Les villes de l'ailleurs, quand elles sont évoquées, ne sont pas davantage valorisées, soit que cette évocation, car il s'agit rarement de description, ait une fonction purement idéologique en opposant aux valeurs d'ici, la corruption de là-bas, comme le montrent les exemples, frôlant la caricature, donnés par *La Mue* et *Le Déchirement*, où il apparaît qu'en dehors du pays, il n'est point de vertu, soit que l'échec qu'y ont vécu les personnages conduise à porter sur ce monde un regard critique qui leur fait envisager le retour au pays comme la seule solution. Parfois, d'ailleurs, le récit se piège en montrant comment ce désir de retour, fortement affirmé en texte, ne se concrétise pas quand l'occasion en est donnée au personnage qui, tout en affirmant la supériorité incontestable du pays natal, s'en retourne vers le pays d'exil où s'alimente une nostalgie dont le poids déculpabilise, en quelque sorte, d'être parti. Car l'exil n'est jamais heureux, hanté par ce rêve du retour qui fonctionne souvent comme mythe et indique un rapport malheureux des personnages au monde. Dans *L'Honneur...*, Georgeaud finit par rentrer au village, toutes illusions bues, comme rentre Youcef, le héros du *Déchirement*, rejeté de là-bas; les personnages de Ouahioune rêvent de rentrer chez eux et Mourad, le héros de *La Traversée*, aspirant au départ, revient, pour y mourir, à son point de départ, Tasga dont il est incapable de supporter les changements, et, dans *Le Printemps désespéré*, le personnage d'émigrée qui a fait l'expérience du retour au pays, finit par repartir pour la France où elle ne trouve pas plus le bonheur que dans son pays et où elle paye sa liberté du prix de la solitude.

Pour être plus symbolique, l'exil dans la langue de l'autre de la narratrice de *L'Amour...*, la coupant des femmes de sa tribu, l'expatrie douloureusement même s'il permet l'écriture. Seules les femmes des romans de Hawa Djabali, réussissent leur retour au pays, l'exil leur étant expérience féconde qui permet de porter sur le monde dans lequel on vit un regard indulgent et tendre mais toujours lucide. Aïcha dans *Agave*, Hannana dans *Glaise rouge*, sont celles qui apprennent aux autres à reprendre pied parce qu'elles-mêmes ont accompli un périple difficile et enrichissant au terme duquel elles se "réenfoncent" dans la terre natale où elles s'ancrent définitivement : "*si je quitte mon Lieu, je m'effrite et je meurs*", déclare Hannana dans l'un des jardins somptueux qu'elle invente. C'est elle pourtant qui incite la Jeune Fille à partir et à écrire, les deux choses semblant liées; l'exil est motivé par le désir de "*trouver des bibliothèques, des livres, la possibilité de réfléchir*"<sup>21</sup> et il est appréhendé comme une parenthèse, utile mais forcément brève. La violence qui s'exerce au pays la retient plus longtemps dans cette ville du nord à la nuit "*si précocce*" sans que jamais disparaisse la certitude

---

<sup>21</sup> *Glaise rouge*, p. 110.

du retour, le besoin du pays, de ses odeurs, de ses voix, de ses gens étant capable de survivre à toutes les destructions.

*L'Andalousie, le jardin*

Pour que l'ailleurs soit valorisé, il faut qu'il prenne la forme de l'Andalousie, chronotope fabuleux dont la perte marque l'imaginaire arabe; elle nourrit une nostalgie qui est, au sens fort et premier du terme, désir de retour, d'autant plus douloureux qu'impossible. *La Mue* montre comment, dans leur atelier de luthier que les vapeurs du kif transforment en fumerie, Khaled et son patron, sous l'effet conjugué de la drogue et de la musique qu'ils jouent et apprécient en esthètes, se trouvent transportés à des siècles de là et imaginent "*Cordoue du temps de jadis, ou Grenade, ou Tolède...*"<sup>22</sup>. C'est le bonheur de l'instant qui convoque la réminiscence du passé et des lieux glorieux, noms magiques qui effacent, le temps de l'intermède artistique qui clôt leurs journées, la médiocrité du quotidien, sa trivialité. L'atelier lui-même acquiert une positivité liée aussi bien au savoir-faire qui s'exerce là, à cette compétence artistique qui enrichit le personnage de Khaled qu'à cette évocation qu'il rend possible.

L'Andalousie s'inscrit en creux dans le texte de *L'Honneur...*, la "*vallée heureuse*", perdue elle aussi, en étant une forme actualisée et cependant dégradée à cause du rétrécissement qu'elle implique par rapport à l'Andalousie, caractérisée comme elle par la richesse, l'abondance, la gloire, qui disparaissent quand les hommes sont chassés de ce paradis par la défaite comme les ancêtres l'avaient été d'Espagne.

On peut considérer que la façon dont les textes, y compris la majorité d'entre eux qui n'inscrivent pas dans la narration la moindre référence à l'Andalousie, traitent un motif fort simple *a priori*, comme celui du jardin, n'est pas sans rapport avec le souvenir de cet espace-temps où les Arabes portèrent à sa perfection un art qu'ils contribuèrent à répandre dans les régions conquises. En effet, quels que soient les moyens dont dispose l'écriture, sa capacité d'invention, il y a dans le traitement du jardin une espèce d'euphorie qui signale un surplus de sens, si l'on peut dire. Cet espace est un lieu privilégié où se réalise, de façon plus ou moins heureuse, plus ou moins aboutie, un effet de poésie recherché par les textes, où se manifeste un savoir-faire souvent considéré comme une réponse aux vieux clichés coloniaux sur l'incompétence et la paresse des Arabes, les œuvres, on l'a vu, étant bien souvent une réponse à un discours dévalorisant qui semble encore d'actualité pour certains auteurs. Dans les textes masculins — cette nostalgie de l'Andalousie nous ayant semblé, en effet, se trou-

---

<sup>22</sup> *La Mue*, p. 200.

ver là plus que dans les textes de femmes<sup>23</sup>, où le jardin remplit une autre fonction — le jardin le plus pauvrement décrit prend l'allure d'un paradis dont il a le nom et dont il est l'image, grâce à la présence de l'eau, source de vie, à l'évocation des oiseaux, à celle des plantes aromatiques qui en parfument l'espace, des arbres fruitiers, les mêmes termes se retrouvant d'un écrivain à l'autre, dessinant en quelque sorte le même jardin.

Il est vrai que cette description est aussi perçue comme euphorique par le lecteur parce qu'il se nourrit à la même tradition, s'inscrivant dans une même culture fascinée par les jardins et qu'il partage avec le narrateur-auteur une émotion qui trouve son origine dans un même vécu de sécheresse qui le rend sensible au miracle de la présence de l'eau et à son inscription dans les textes.

Du jardin de l'hôpital, si soigneusement entretenu par le narrateur du *Fleuve...* qui trouve la paix dans ce lieu hors du temps, à celui de Ba Salem qui fait pousser, à côté de ses tomates et de ses poivrons, des tournesols qui font sa fierté et qu'il peut, comme le dit cette phrase aux accents baudelairiens, "*rester des heures à (...) regarder virer sur leur tige*", inutiles et précieux comme l'ahellil sans lequel il ne peut vivre; des vergers des romans de Bounemeur où, protégés de la brûlure du soleil par l'abondance des arbres, les hommes écoutent les militants qui parcourent le pays et parlent à leur tour pour dire leurs peines, leur colère et leurs aspirations, où cette parole partagée dans un lieu où jamais ne s'égare l'étranger construit le rêve d'un avenir différent, aux jardins décrits par Ouahioune et dont le charme bucolique met en place un univers idyllique comme le fait la peinture du jardin que cultive, avant la guerre, le personnage du père dans *La Mue* et où se révèlent les vertus des hommes, tous ces jardins représentent un havre de paix que l'écriture invente, créant un topos porteur de sens et de ce que Hamon appelle "*un gain de plaisir*"<sup>24</sup> même dans les textes les moins riches.

Du côté des femmes, Hawa Djabali développe cette thématique au point de faire du jardin, le motif constitutif des personnages essentiels de ses romans, *Glaise rouge* amplifiant ce que déjà mettait en place *Agave*, l'approfondissement d'une pensée s'accompagnant d'une maîtrise encore plus grande de l'écriture romanesque; en effet, dans *Agave*, Aïcha sur sa montagne verte travaille la laine, la terre glaise, et plante des fleurs<sup>25</sup>,

<sup>23</sup> Chez lesquelles seule H. Djabali inscrit ce souvenir dans le titre de sa pièce de théâtre *Le Zajel maure du désir* (Bruxelles, Les éditions du centre culturel arabe, 1998) en hommage déclaré à Aragon.

<sup>24</sup> In : *Introduction à l'analyse du descriptif*, p. 264.

<sup>25</sup> Quand, souvent, les jardins d'hommes sont potagers : les tournesols de Ba Salem poussent à côté de ses légumes et, dans *Le Fleuve...*, le narrateur cultive des salades à côté des fleurs qui vont transformer en paradis la cour de l'hôpital.



s'ancrant ainsi solidement dans un univers vers lequel elle a choisi de revenir. Dans le second roman, les jardins sont des lieux essentiels du texte aussi bien au plan de l'écriture, qui se déploie là avec une force créatrice somptueuse, qu'au plan de l'idéologie véhiculée par le texte, qui exalte la capacité des femmes à organiser de leurs mains le monde dont elles ont une connaissance profonde, et au plan de la diégèse enfin, chaque jardin inventé par Hannana étant, par l'enseignement qu'elle y dispense à la Jeune Fille, une étape de l'itinéraire de celle-ci sur le chemin de la connaissance transmise ici par les femmes, cherchant comme Ève dans un autre jardin, à comprendre le sens des choses et inventant un savoir.

### *Le désert*

Le désert s'oppose lui aussi à la ville mais n'est pas un espace aussi fréquemment exploité par les textes qu'on pourrait le penser, étant donné son importance au double plan géographique et symbolique, soulignée par Dib écrivant à propos de la relation des Algériens au désert : "*Même s'ils l'ignorent, même s'ils l'oublient, il est là et non pas qu'à leur porte mais en eux, dans la sombre crypte de leur psyché*"<sup>26</sup>. On peut s'étonner de cette absence d'un espace majeur, dont "*(l')imaginaire (de l'Algérien), sinon sa conscience éveillée (...) porte l'estampille*", pour citer encore Dib<sup>27</sup>. Par ailleurs, on notera que sa prise en charge par l'écriture est, pendant cette décennie, le fait d'hommes du Nord, qu'il s'agisse de Mammeri<sup>28</sup> en ce qui concerne les œuvres que nous avons choisies ou, hors corpus, de T. Djaout, publiant en 1987 *L'Invention du désert*<sup>29</sup>.

Il faudra attendre la décennie suivante pour que cet espace soit le matériau d'œuvres écrites par des hommes et des femmes qui en sont issus, comme Hassan Bouabdallah, dont *L'Insurrection des sauterelles* paraît en 1998<sup>30</sup>, et surtout Malika Mokaddem dont toute l'œuvre porte la marque profonde de ce désert dont elle est issue, qui a contribué à la façonner<sup>31</sup>, qui nourrit son

<sup>26</sup> "Écrire Lire Comprendre", *La Quinzaine littéraire* n° 665, 1-15 mars 1995.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Comme l'était Camus, inspiré plus d'une fois par le désert.

<sup>29</sup> Signalons, à propos de romans écrits par des hommes du Nord, en amont de cette production, celui de Malek Haddad, *Je t'offrirai une gazelle* (Paris : Julliard, 1959) et, en aval, celui de Boudjedra, *Timimoun* (Paris : Denoël, 1994). Pour n'être pas un homme du Nord, Dib, qui publie *Le Désert sans détour* en 1992 chez Sindbad, n'en est pas pour autant, lui non plus, issu de ce désert qui marque si fortement, comme il l'a souligné à différentes reprises, l'imaginaire algérien.

<sup>30</sup> Publié dans la revue *Algérie Littérature / Action* n° 18-19, fév.- mars 1998.

<sup>31</sup> Cf. ce qu'elle déclare en 1997 dans un entretien avec Melissa Marcus (publié dans *Algérie Littérature/Action* n° 22-23, juin-septembre 1998, p. 217), parlant des conditions sociales et climatiques dans lesquelles s'est déroulée son enfance : "*Je pense que je dois beaucoup à ces conditions*

écriture et auquel, des *Hommes qui marchent* à *La Nuit de la lézarde*<sup>32</sup>, elle revient sans cesse.

Dans notre corpus, il est assez rapidement évoqué dans *La Mue* où il est l'espace heureux de l'enfance d'une nomade, Zana, la mère, que son parcours mène ensuite au village puis à la ville, dernière étape du processus de sédentarisation et la moins bien vécue. Se confondant avec le temps d'une insouciance heureuse, il est toujours évoqué avec d'autant plus de bonheur qu'il s'oppose à un présent caractérisé par la dysphorie de la ville perçue comme laide, humide et dépravée. Le traitement du désert par le récit, s'inscrit dans le projet de l'auteur de démontrer la supériorité du monde rural, tous espaces confondus, sur la ville transformée par la perversion des valeurs anciennes en lieu de la corruption et du vice; l'espace est ainsi une catégorie investie par l'idéologie, courant le risque de se réduire à ce rôle de support qu'il remplit fréquemment dans certains textes.

Il n'en va pas de même dans *La Traversée* dont la complexité plus grande permet des interprétations moins univoques : la séquence du désert permet à un pessimisme existentiel et politique de se déployer; bien sûr le roman n'échappe pas à l'idéologique — comment, du reste, pourrait-il en être autrement? — mais la mise en scène littéraire du désert superpose les significations : elle en fait le lieu où meurent, sous les coups de la "civilisation" venue du Nord, une culture, un monde dont le personnage a une poignante nostalgie et dont il observe les hommes<sup>33</sup> avec une attention inquiète, comme il le ferait d'une espèce en voie de disparition; il est aussi le lieu d'une quête mal définie et de toute façon condamnée à l'échec, la séduction qu'il exerce sur le héros ne l'empêche pas de le quitter avec, cependant, le sentiment d'en être chassé par "*le Dieu jaloux*", témoignant par là du malaise d'un personnage incapable de trouver ses "marques" où que ce soit. Il est aussi le lieu où les personnages se révèlent à eux-mêmes : au terme du voyage au désert dont la "*traversée est initiation*", survient "*une sorte de vieillissement*", comme l'écrit P. Nouilhan<sup>34</sup> et il devient le lieu du trouble et du doute pour un personnage pourtant bardé de certitudes comme Boualem, quand les autres, "*les touristes*" que sont au fond Amalia et Serge, restent étrangers à cet espace et le traversent sans que leur vie en soit bouleversée. Ainsi s'établit un lien étonnant entre Mourad et Boualem que tout

---

de vie extrêmes."

<sup>32</sup> *Les Hommes qui marchent*, Paris : Ramsay, 1990 ; *La Nuit de la lézarde*, Paris : Grasset, 1998.

<sup>33</sup> C'est un désert habité qui nous est montré, le texte opérant la distinction entre ceux qui sont issus de cet espace auxquels va toute la sympathie du narrateur et de Mourad, et les autres, les gens du Nord ou d'ailleurs, comme le maître d'école venu du Moyen-Orient, souvent montrés comme incapables de comprendre le caractère particulier, différent, de cet espace et de ceux qui le peuplent.

<sup>34</sup> Dans un très court texte intitulé "Terre !", *Traverses* 19, Paris, juin 1980, p. 66.

sépare mais qui ne sortent ni l'un ni l'autre indemnes de cette traversée : le premier tente de se réfugier dans l'espace-temps de Tasga, le second se dirige dès son retour vers le "maître" dont la parole se révèle pour une fois inopérante puis vers sa maison dont sa femme, élevant la voix pour la première fois, lui montre le vrai visage; alors il va vers la mer, vers laquelle il n'était jamais allé, comme si elle pouvait effacer les doutes auxquels il est en proie. Pour lui, comme pour Mourad au début du roman, le spectacle de la mer et, peut-être plus encore le bruit de ses vagues, nourrit la méditation et échappe par là à l'image conventionnelle qu'en dessine le récit quand il décrit, sans grande recherche, la plage de Zéralda.

### *La mer*

La mer, à laquelle *La Traversée* assigne des fonctions différentes, lieu quasi exotique des retrouvailles de Mourad avec Amalia ou support de la réflexion philosophique ou mystique, n'est pas, pour beaucoup de textes, un espace privilégié par l'écriture, soit que l'action ne se situe pas sur le littoral, soit qu'elle n'apparaisse que furtivement, comme dans *La dernière épreuve*, où Djaffar en arrivant à Alger s'émerveille de sa proximité faisant naître parfois une belle image comme celle du soleil incendiant la mer à son coucher, ou dans *Le Déchirement*, où elle est un but de promenade et sert de cadre aux premières émotions amoureuses du couple formé par Youcef et Soraya. La référence à la mer permet alors la comparaison femme / nature, assez pauvre il faut le dire, alors que le texte s'applique à la recherche d'un effet poétique que même la visite du site de Tipasa ne parvient pas à faire naître.

C'est une atmosphère moins stéréotypée et bien moins idyllique que l'évocation de la mer construit dans *Le Fleuve...*, où elle n'échappe pas à la dévalorisation qui atteint les espaces dans leur quasi totalité. Elle est convoquée en texte par le discours du fils du narrateur exhalant une rancœur multiforme qui se manifeste aussi contre une mer "domestiquée", capable seulement d'être le vecteur de bateaux qui transportent des tonnes de marchandises. Le port qui, chez Kateb<sup>35</sup>, était le lieu par où s'écoulaient les richesses du pays en une hémorragie qui le saignait, est ici, en une inversion de rôles qui dit le changement de situation, le lieu où se déversent ces marchandises qui corrompent un peu plus la population, assoiffée de consommation facile. La mer ne peut répondre à aucune attente, et, "prisonnière", se fait l'image de l'enfermement de tous ceux qui attendent en vain une issue.

Le traitement de la mer par les textes de femmes est tout à fait différent. À

---

<sup>35</sup> Cf. *Nedjma*, p. 184.

la notable exception de *L'Amour...*, dont le début de la partie historique ouvre sur la splendeur de la ville et de sa rade d'où la contemple l'Armada ennemie, elle est surtout présente dans les trois romans les plus récents dont on a déjà noté qu'ils faisaient une place tout à fait nouvelle à la nature, à la mer, à l'éclat de la lumière dont l'écriture excelle à rendre les variations. *Au commencement était la mer*, comme *Le premier jour d'éternité*, comme *Glaise rouge* sont habités par la beauté du monde; dans les deux premiers, la mer joue un rôle fondamental, présente dans les moments de bonheur intense auxquels elle est associée et auxquels elle sert de cadre comme dans les moments de grande détresse, instaurant par la permanence de sa beauté un certain ordre au cœur du chaos qu'est alors le monde pour les personnages. L'écriture renoue là avec cette relation au monde si particulière, cette alliance, cette communion avec la nature caractéristique de l'œuvre de Camus dont l'une des auteures, Maïssa Bey, dit quelle influence il exerça sur elle. Pour les personnages confrontés à la destruction et à la mort, l'évidence de la beauté du monde ne disparaît jamais.

---

### L'opposition dehors / dedans

---

Si elle structure l'ensemble des romans de femmes, elle est aussi présente, même de façon parfois moins significative, dans les autres textes; la notion d'enfermement n'est pas seulement à l'œuvre dans le corpus féminin, comme le montre la thématique de la claustration mise en place par les romans de Mimouni qui décrivent bien souvent un univers carcéral, au sens propre du terme : le camp du *Fleuve...*, le village de regroupement de *Tom-béza*, l'hôpital par sa dimension métaphorique, sont des prisons; au plan symbolique, le village de Zitouna est, lui aussi, marqué du sceau de l'enfermement dans lequel la vie s'immobilise.

#### *L'enfermement*

L'école de *La Traversée* est, elle aussi, peinte comme une prison, opposant sa clôture, elle-même significative d'une impossible ouverture vers la réalité des nomades, à l'espace illimité et libre du désert. L'entreprise de "domestication" tentée par des maîtres venus du Nord, instruments d'une politique de sédentarisation perçue comme la mort d'une culture et d'une époque, accentue l'aspect coercitif lié à l'emprisonnement des "coureurs de vent".

Les prisons coloniales où sont jetés les militants ou tous ceux qui contraignent les intérêts des colons, quand elles sont décrites comme dans *La dernière épreuve*, où Djaffar raconte ce que fut sa vie dans le camp où il a été jeté, sont des lieux où s'exerce à l'état pur la violence coloniale. Cependant, elles ne peuvent être le lieu d'un total désespoir car cette violence s'inscrit

dans une logique acceptée qui fait que la relation avec les anciens vainqueurs ne peut être placée que sous le signe de la violence et qu'il n'y a rien d'autre à en attendre, parce qu'il existe une issue, même si elle apparaît parfois lointaine et que l'on sait que viendra un temps nouveau. Mais les espaces carcéraux du présent, souvent placés sous le signe de l'absurde, ne peuvent s'éclairer d'aucune perspective.

*L'espace domestique*

L'espace domestique décrit par les romans masculins est révélateur du regard extérieur d'un narrateur qui semble ne pas pouvoir appréhender complètement un espace qu'il n'habite pas vraiment et auquel il reste d'une certaine façon étranger. La description de la maison sert de prétexte au projet démonstratif du narrateur-auteur comme dans l'œuvre de Chaïb où la maison de la mère, personnage valorisé par le récit, est le lieu le plus positif et le plus complexe avec sa stratification en différents niveaux où s'exercent des activités distinctes en rapport avec ses diverses compétences, domestique à l'intérieur de la maison, esthétique au jardin, militante dans la cave. Les autres maisons n'échappent pas à la simplification propre à l'œuvre : la maison des Hamoud, où s'écoule une vie facile et apparemment harmonieuse, est en fait le lieu du leurre, de la tromperie, lieu où se noue avec le viol de sa femme, le drame du personnage. Cette corruption est liée à la richesse qui est, dans ce cas, un indice de négativité et à la présence de l'étrangère dont la description est toujours parasitée par les clichés qui reviennent d'une œuvre à l'autre, y compris les plus élaborées qu'elles aient recours à la parodie comme dans *L'Honneur...*, où on a vu comment Suzanne est la dégradation caricaturale de la Suzy de *Nedjma*, ou qu'elle fonctionne sur un mode réaliste plus conventionnel comme dans *La Traversée*, où la peinture du personnage d'Amalia illustre bien le double mouvement de fascination-répulsion qui semble caractériser la mise en scène de l'étrangère par l'écriture masculine.

La villa d'Hydra est le symbole de la réussite, dessinant la géographie symbolique d'Alger où les hauteurs de la ville et les bas quartiers populaires s'opposent, comme chez Mammeri Hydra et Bab El Oued. Lieu d'un bonheur sans ombre pour Soraya, personnage heureux et irréprochable, elle est pour son mari le lieu du "déchirement" qui, d'une certaine façon, fonctionne comme avertissement pour le jeune médecin qui se laisse séduire par "les tentations avilissantes de la bourgeoisie". La peinture de ces lieux remplit, par sa charge symbolique, une fonction d'édification qui se substitue à la fonction esthétique que la pauvreté de l'écriture n'arrive presque jamais à inscrire en texte.

La description de la maison dans *La Mue* est plus riche car elle arrive à en faire un lieu conflictuel où les personnages se dressent les uns contre les autres, la mère contre la belle-fille, le mari contre sa femme. En soulignant l'exiguïté de l'espace où se déroule l'affrontement, l'appartement dans le premier cas, la chambre conjugale dans le second, l'écriture réussit à installer une tension qui va crescendo jusqu'au dénouement. Par ailleurs, elle met en place une toposémie assez complexe en donnant à l'espace conjugal, prescrit par la morale sinon par l'amour, son pendant dégradé et interdit par

la même morale, la chambre qu'il faut bien appeler "*de passe*" où officie l'épouse "*perverse*". Se détournant du lieu prescrit, la femme est attirée par le pôle interdit et, ce faisant, "*mérite*" la mort infligée par le mari, châtement qui sanctionne son inconduite. La description échappe ici à la simplification mais jamais à la moralisation, comme dans tous les romans "vertueux" et édifiants, surtout quand il s'agit de montrer la relation entre l'homme et la femme que tous les textes de notre corpus ont du mal à peindre comme le montre, en particulier, leur incapacité à dessiner une image de la femme qui soit à l'abri des déformations : elle est soit une créature "piaillante" comme le sont les infirmières de Mimouni ou les ouvrières de l'atelier du *Fleuve...*, soit une "*langue de vipère*" comme Souad dans *La Traversée*, soit un personnage de prostituée, soit encore un personnage falot comme la parfaite Soraya du *Déchirement*. Il n'est pas jusqu'à la radieuse figure d'Ourida de *L'Honneur...* qui ne soit atteinte par la double infraction à la morale du groupe que représentent la relation incestueuse avec Omar El Mabrouk et celle, non moins fautive, qui la lie à un étranger, officier de surcroît, même si le récit l'innocente en en faisant une victime. Comment s'étonner dès lors de la remarquable absence de l'amour dans ces univers comme s'il y avait une inaptitude à l'écrire, à l'inscrire dans la fiction autrement que sous le signe de l'échec ou de la fugacité? La survalorisation des personnages de mères dans ce que nous devons considérer comme des œuvres mineures, ne constitue pas une exception à cette dévalorisation mais la confirme par cette séparation des rôles qui fait passer la "respectabilité" féminine par la maternité.

Dans *La Traversée*, les personnages sont en partie définis par les lieux qu'ils occupent, du moins les personnages masculins, car ni Amalia ni Souad n'ont de lieu qui leur soit propre; les lieux de vie sont en accord avec ceux qui y logent, les éléments retenus par l'écriture ayant une fonction connotative et symbolique qui permet parfois d'éliminer la description, comme dans le cas des espaces occupés par Kamel désignés seulement par leur emplacement, Hydra, Bab El Oued.

La description des espaces de vie, peu nombreux au demeurant, évoqués dans les œuvres de Mimouni fonctionne, elle aussi, sur le mode symbolique : qu'ils soient placés sous le signe du sordide ou du luxe, ils sont l'indice de la double dégradation matérielle et morale de la société construite par les romans.

*La femme / la maison*

Une compétence descriptive bien plus vaste s'exerce dans les romans féminins qui mettent en place un univers placé sous le signe de la partition, selon le schéma immémorial décrit par E. Badinter montrant comment, dès la plus haute antiquité, "*Hestia, la gardienne du foyer (est) le centre de l'espace domestique*", le "*dedans*" quand Hermès, lui, est "*le dehors*", *insaisissable et ubiquitaire*"<sup>36</sup>. On sait la force de l'association femme / maison, la langue les confondant sous un même terme "*dar*", signifiant aussi bien la maison que, par métonymie, la femme, l'épouse essentiellement. L'écriture des romans de notre corpus de base privilégie cet espace : la maison est au cœur de l'enfance que racontent les textes à caractère autobiographique; dans les autres romans, elle est le lieu où se forge le destin des personnages. Les romans plus récents rendent un son un peu différent et la maison, même si elle reste le lieu prescrit, n'est plus un espace fondamental, les œuvres faisant une large place au dehors et à la nature qui, contrairement à ce qui se passe dans les romans antérieurs, fonctionne comme motif obsédant.

La clôture qui caractérise l'espace de la maison est parfois perçue comme protectrice, conformément à sa fonction première énoncée par Bachelard pour qui, sans la maison, "*l'homme serait un être dispersé*"; elle est cependant plus souvent considérée comme l'indice le plus concret d'un enfermement intolérable quand le monde se rétrécit aux frontières délimitées par les murs de la maison. Ni *Le Cow-boy* ni *Le Printemps*, pour des raisons différentes, ne font de la maison un espace heureux; dans le premier, le conflit latent avec la mère transforme cet univers apparemment placé sous le signe de l'harmonie, en un espace oppressant et répressif que l'adolescente cherche à fuir, trouvant ce qui lui fait défaut dans la rue, lieu de tous les dangers mais appréhendé comme le lieu de la liberté, de la découverte et de l'amitié. Dans le second, caractérisé par un ton constamment polémique, dénonciateur et rageur, pas plus la maison familiale que la maison conjugale ou que tout autre lieu de vie n'offre à la femme une chance de bonheur. Passant d'un lieu à l'autre, sans prise sur sa vie, elle épuise son énergie en tâches sans cesse recommencées, comme le fait dans le roman de Maïssa Bey, le personnage de la mère, comme le font les femmes enfermées, comme dans une prison, dans la maison de *L'Amour...*, où l'écriture tisse l'ample isotopie d'une claustration accentuée par le silence qui seul, leur a-t-on dit, sied aux femmes; même le personnage d'*Agave*, pourtant médecin, répète les gestes appris dans la maison familiale, faisant de la sienne une réplique de

---

<sup>36</sup> *L'Un est l'autre : Des relations entre hommes et femmes*. Paris : Odile Jacob, 1986, p. 92.



celle où elle n'a pu être heureuse mais qu'elle reconstitue en partie; seule la peinture euphorique de *La Fin d'un rêve* met en place un lieu dont ni la misère ni la guerre n'arrivent effacer la chaleur malgré la précarité de la protection qu'il offre.

Ces œuvres mettent l'accent avec une insistance remarquable sur la sensation d'étouffement qui est associée à la maison au point d'en sembler un sème constitutif, les murs pesant d'un poids réel sur les personnages, limitant leur horizon et nourrissant de multiples frustrations; pourtant, hormis *Le Printemps...*, si totalement désespéré, toutes les œuvres éclairent les descriptions de maisons de notations heureuses, plus ou moins nombreuses, qui les empêchent de sombrer dans une totale désespérance, heures précieuses des goûters dans des cours fraîches et parfumées, souvenirs des maisons du bonheur, comme celle de Rhômana dans *Le Cow-boy* ou celle où vivait avant la mort de son père, la jeune fille de *Au commencement était la mer*, ou encore, dans ce roman, la maison de la plage qui rend possible le contact avec la mer qui "berce les rêves" de Nadia, à peine décrite mais dont l'écriture rend avec bonheur les jeux de lumière, ou, dans *Glaise rouge*, le basilic sur le balcon de l'appartement d'Alger.

#### L'école

Quasiment absente des œuvres masculines<sup>37</sup>, l'école a, dans les romans féminins du corpus de base, exception faite du *Cow-boy*<sup>38</sup>, une importance qui est directement en rapport avec cette clôture et cet enfermement que, seule, elle permet de rompre concrètement parce qu'elle permet l'accès au dehors, le rend obligatoire même, symboliquement parce que la maîtrise de l'écriture, celle de la lecture, rendent dérisoire toute fermeture, sont ouverture sur le monde, éclatement des frontières que tentent d'instaurer les murs. Elle est un lieu particulièrement valorisé par l'écriture des femmes, lieu d'un savoir d'autant plus précieux qu'il libère aussi des contraintes économiques et de la dépendance qu'elles instaurent pour les femmes : elle apparaît ainsi comme le lieu où peut se construire un sort différent de celui des mères, même si elle ne peut garantir le bonheur. On notera que c'est dans les romans à caractère autobiographique que cette aspiration se manifeste le plus fortement; la narration en privilégiant ce lieu, non tant par la place qu'il occupe en texte que par l'importance qui lui est accordée par les narratrices, signale l'importance du lieu pour les auteures elles-mêmes qui y

<sup>37</sup> Quand elle est présente, comme dans *La Traversée*, elle est, contrairement à ce qui se passe chez les femmes, ce qui s'oppose à la liberté.

<sup>38</sup> Dont la narratrice, si elle aime plus la rue que l'école, n'a jamais eu à craindre d'être empêchée de s'y rendre, comme nous l'avons déjà noté.

ont, en particulier, acquis la maîtrise d'une langue qui les fait déboucher sur la pratique de l'écriture<sup>39</sup>.

L'angoisse qui apparaît dans certains textes devant les obstacles qui compromettent l'accès de la fillette ou de l'adolescente à l'école ou à l'université, la passion qu'elles mettent à apprendre, sensible dans *L'Amour...*, *La Fin d'un rêve* ou *Le Printemps...* fonctionnent comme motifs purement féminins, les œuvres des hommes (dans notre corpus tout au moins) n'étant pas hantées par le désir d'un savoir qui se confond avec le désir de liberté.

Les derniers textes, sur ce plan aussi, marquent une évolution : la narratrice du *Premier jour...* ou la Jeune Fille de *Glaise* rouge circulent librement; cependant *Au commencement...* montre comment la liberté de Nadia — elle va à l'université, peut, au prix du mensonge, rencontrer le jeune homme qu'elle aime — est remise en question par la violence qui s'installe et en fait une liberté sous très haute surveillance.

Ainsi, l'accès au dehors est-il tributaire des tensions de l'histoire, aucun territoire conquis ne semblant définitivement acquis et les œuvres de femmes, selon le contexte dans lequel elles s'inscrivent, donnent la mesure du terrain gagné ou perdu.

Journaliste, la narratrice du *Premier jour...* est sans cesse en mouvement, n'attachant pas grande importance aux lieux où elle vit avant la rencontre avec Aziz. Tous sont alors illuminés par cet amour aussi violent que menacé et toujours décrits en fonction de la mer sur laquelle ils s'ouvrent ou à proximité de laquelle ils sont, l'écriture rendant compte d'un lieu par l'intensité des émotions qui lui sont associées : l'émotion amoureuse et l'émotion esthétique née de cette présence de la mer. L'espace est ainsi décrit non par ce qu'il est mais par ce qui s'y vit; il se "subjectivise", en quelque sorte.

### *L'entre-deux*

L'importance de la maison, variable selon les œuvres, est rendue à la fois

---

<sup>39</sup> L'école coranique qui, pour un certain nombre de raisons liées au statut de la femme, ne débouche pas chez les auteures du corpus sur cette maîtrise et cette pratique est à peine présente comme le montre l'exemple de *L'Amour...*

L'importance de l'école, la soif d'apprendre comme la libération qu'elle rend possible, tous ces éléments se retrouvent chez une auteure comme Malika Mokeddem qui publie à partir des années 90 et qui a souvent parlé de ce qu'a représenté pour elle l'école : le savoir qu'elle y acquiert, s'il lui semble "*le premier des exils*", est aussi ce qui libère, qui structure, qui arme celle qui a pu y accéder. Dans un entretien avec Yolande Helm (*Le Maghreb Littéraire*, Volume III, n° 5, Toronto : La Source, 1999, p. 86), elle évoque son entrée dans ce monde : "*Je me souviendrai toujours de ces premiers crissements de plume sur le papier et de cette langue qui sonnait à mon oreille, moi qui venais de l'oralité. Je l'ai pénétrée et elle m'a pénétrée petit à petit.*"

par la place qu'elle occupe mais aussi par le soin qui est apporté à sa description, l'écriture, même dans les romans dont la facture reste conventionnelle, prenant le temps, sans presque jamais être tentée par la description ethnographique ou folklorique, d'installer un univers peint du dedans dans sa complexité ainsi que les valeurs qui lui sont attachées, le rêve de liberté de femmes qui y vivent, leur audace parfois, leur malaise mais très rarement le bonheur qui, s'il existe, est presque toujours brisé par le poids de ce qui le condamne, les contraintes sociales, le blocage de la société si indifférente à l'individu, la mort. Sur ce plan, hommes et femmes se rejoignent, il est peu d'amour heureux, répète la littérature, soit que la relation se place sous le signe de la violence ou d'une méconnaissance de l'autre renforcée par les interdits qui bardent toute éducation, soit que la grande exigence des femmes, qu'elles payent souvent de la solitude, leur fasse refuser tout compromis.

Cet espace est aussi, en bien des endroits, le lieu d'une réussite littéraire, surtout quand l'écriture s'attache à la description de l'entre-deux, celui du clair obscur ou du crépuscule permettant de jouer de toutes les nuances de la lumière comme le fait le texte de *Au commencement...* dans la description de la maison de la plage, celui à la fois clos et ouvert du patio ou de la cour, ou, dans *Glaise rouge*, celui des seuils, lieux intermédiaires entre dedans et dehors, frontière poreuse entre l'intérieur et l'extérieur et lieux de vie avant que la violence de l'histoire et la folie des hommes n'en saccagent l'harmonie.

---

### Intertextualités

---

Par le dialogue qu'elles entretiennent avec les autres textes, toutes ces œuvres dessinent un espace textuel intéressant à observer pour le champ des références qu'il dessine et pour la façon dont chacun des romans intègre les éléments qui lui sont antérieurs, traces à peine perceptibles, citation ou transformation. Il nous a semblé que l'intertextualité que tissent les œuvres masculines était plus aisément repérable que celle qui se manifeste dans les œuvres de femmes, et que les unes et les autres ne se nourrissent généralement pas aux mêmes sources.

#### *La référence katébienne*

Les textes majeurs dialoguent d'abord avec eux-mêmes, se répondant, se répétant ou se corrigeant de roman en roman, approfondissant une réflexion, se constituant par le jeu d'échos et de reprises en œuvres. Le plus bel exemple de cette intertextualité interne est incontestablement l'inscription de *La Colline oubliée* dans le texte de *La Traversée*, redoublant les significations

de l'une et de l'autre, réactivant les sens.

Pour Mimouni, la référence fondamentale reste *Nedjma*, dont l'écho se retrouve d'une œuvre à l'autre, indice de la forte influence de ce texte, considéré comme fondateur de la littérature algérienne, dont le fascine le récit de la geste ancestrale. Si on trouve aussi chez un auteur comme Bou-nemeur la trace du texte de Kateb, cité dans ses propres termes par l'évocation de la tribu "décimée" et de "ses membres dispersés", ou qu'on la trouve encore chez Benamara sous la forme de cet atelier de luthier dont les occupants sont, comme Rachid en son alvéole à flanc de rocher, immobilisés par leur rêverie sur un passé aussi lointain que glorieux, ou encore qu'elle se manifeste comme un clin d'œil en hommage à l'aîné prestigieux chez Hawa Djabali donnant à la grand-mère de *Glaise rouge* le prénom emblématique de Nedjma, la présence de l'œuvre de Kateb est bien plus forte dans les romans de Mimouni : ils sont véritablement habités, on pourrait presque dire hantés, par ce texte qu'ils retravaillent après l'avoir massivement cité comme dans *Le Printemps n'en sera que plus beau*, littéralement écrasé par le roman de Kateb. Dans *L'Honneur...*, la geste épique se dégrade, s'affaiblit et perd sa dimension héroïque comme l'atteste symboliquement l'épisode des cavaliers contraints après la défaite et l'exode d'abandonner leurs montures, rejoignant ainsi la "piétaille" sans gloire, faisant de la légende tribale telle que la reprend et la transforme Mimouni une "reprise carnavalesque" du récit premier qui "désamorçe le tragique (et) historicise le mythe", comme l'écrit N. Khadda<sup>40</sup>.

Par ailleurs, si A. Bererhi a pu montrer quel rapport entretenait *L'Honneur...* avec *Les 1001 années de la nostalgie* de R. Boudjedra, que l'œuvre cite, gratuitement selon elle, "la citation se (voulant) neutre et blanche, davantage ornementale que fonctionnelle"<sup>41</sup>, la relation avec Camus nous a semblé assez profonde car elle tisse, en particulier, le soubassement d'une réflexion philosophique marquée par le pessimisme lié à la certitude de la défaite devant le Mal.

#### *La référence camusienne*

Ce pessimisme est également à l'œuvre dans *La Traversée*, dont on a essayé de montrer quelle parenté elle présentait avec l'œuvre de Camus, dont l'influence sur une part de la littérature algérienne ne saurait être niée<sup>42</sup>,

<sup>40</sup> "Les ancêtres redoublent de férocité", in : *L'Honneur de la tribu de R. Mimouni. Lectures algériennes*, p. 84.

<sup>41</sup> "L'espace de l'infraction au dialogue", *ibidem*, p. 46.

<sup>42</sup> Cf., à ce propos, C. Chaulet-Achour, *Albert Camus, Alger* (Paris : Atlantica, 1998), en particulier, le chapitre intitulé "Camus, l'Algérie. Journalistes et écrivains".

qu'elle se fasse sentir au niveau de la pensée ou à celui d'une écriture qu'on pourrait dire méditerranéenne, lumineuse, solaire et sensuelle, telle qu'elle se manifeste dans le roman de Maïssa Bey. Peut-être même pourrait-on en trouver le souvenir, plus ou moins conscient, dans un roman dans lequel pourtant on distingue peu l'écho d'autres textes, *Le Déchirement*, dont les personnages se rendent à Tipasa, lieu si fortement marqué dans notre culture littéraire par la description camusienne qu'on peut penser que la référence aux ruines et à la mer, dans le roman de Chaïb, fonctionne comme la recherche d'une caution littéraire, qu'elle est gage de littérarité. De même, la dédicace du roman à Kateb place le texte sous un patronage dont la gloire rejaillit sur l'auteur<sup>43</sup>.

#### *La référence dibiennne*

Les œuvres traitant de la terre et de sa perte sont travaillées par *L'Incendie*, référence incontournable pour dire les ravages de la dépossession, le morcellement de la terre, l'intolérable frustration devant la richesse des domaines du colon quand le monde du colonisé s'effrite en infimes parcelles, pour dire aussi la parole partagée. Les romans de Bounemour mais aussi ceux de Chaïb, de Benamara, tous ceux qui font de l'espace rural un espace privilégié, considéré comme "authentique" par rapport à un espace citadin perverti, s'inscrivent peu ou prou dans une relation avec le texte de Dib<sup>44</sup>, auquel se trouvent empruntés les thèmes de la grève des ouvriers agricoles, celui de l'incendie lui-même<sup>45</sup> et qui se révèle lui aussi comme texte-matrice, fondateur, même si toutes les œuvres qu'il contribue à générer n'ont ni sa force ni sa poésie et si, comme l'écrit C. Bonn, "*la tension didactique*" du texte source se trouve "*estompée*" et "*banalisée*"<sup>46</sup>.

Kateb, Dib, Camus et, à un degré moindre, Feraoun, dessinent les grands traits de l'espace intertextuel qui sert d'arrière-plan aux auteurs qui l'élargissent parfois au-delà du champ national (même si c'est une phrase de Ben Badis qui est placée en tête du *Fleuve...*) par le recours à l'épigraphe qui convoque les grands noms d'écrivains ou de penseurs : Zola pour la première partie de *La dernière épreuve* et Gorki, pour la deuxième partie, Khalil Gibran pour *Tombéza*, Valéry et Pierre Emmanuel pour *L'Honneur...*

---

<sup>43</sup> Le roman est aussi dédié, qu'on y trouve ou non une signification particulière, au père d'Assia Djebar, Si Tahar Imalayène.

<sup>44</sup> Quand ils ne se placent pas comme ceux de Ouahioune dans une filiation revendiquée avec l'œuvre de Feraoun.

<sup>45</sup> Cf., en particulier, *La dernière épreuve*.

<sup>46</sup> *Le Roman algérien de langue française*, p. 180.

*L'intertextualité chez les écrivaines*

Les exergues des œuvres féminines tissent un champ citationnel disparate où voisinent Fromentin (*L'Amour...*)<sup>47</sup>, Homère (*Le Printemps...*), Eluard (*Au commencement...*), Djamel Amrani (*Le Premier jour...*). Les traces d'intertextualité y sont moins apparentes que dans le corpus masculin et ne renvoient pas au couple fondamental Kateb/Dib sinon, chez Assia Djebar, sous la forme d'une inversion du discours de Kateb, comme l'explique J.-M. Clerc qui écrit : "le féminin n'est plus, chez Assia, comme il l'était chez Kateb, une "métaphore", il est une ligne de force, de résistance, de construction hors des sentiers battus d'une culture qui l'a ignoré, d'un discours littéraire qui ne savait pas le nommer et l'encerclait d'approximations"<sup>48</sup>.

Chez elles, la référence aux textes nationaux n'apparaît pas, même si dans une interview, Maïssa Bey, parlant des voix qui sont "certainement en (elle) quand (elle) écrit(t)"<sup>49</sup>, évoque le nom d'Assia Djebar. Bien plus frappante nous a semblé l'influence de l'écriture camusienne, dans le rapport entretenu par son roman avec la lumière et la capacité de son écriture à en rendre les multiples jeux comme dans le rapport heureux du personnage central à la mer<sup>50</sup>.

Sans doute tous ces textes de femmes sont-ils nourris par d'autres, *L'Amour...* se construisant explicitement par le dialogue avec les textes de la conquête; mais, en dehors de ce cas particulier d'une intertextualité déclarée qui donne tout son sens à l'œuvre, la présence d'autres textes se fait à peine perceptible, fugace comme cette "nageuse d'ombre"<sup>51</sup> aux accents "apollinariens".

\* \*  
\*

<sup>47</sup> À l'intérieur du récit, chaque partie est, à son tour, précédée d'une citation, la première de Barchou de Penhoën, auteur d'une *Expédition d'Afrique*, la deuxième d'Ibn Khaldoun et la troisième de Saint Augustin, ainsi que de cet emprunt à Beethoven, éclairant le titre du roman : "Quasi una fantasia..."

<sup>48</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djebar. Écrire, Transgresser, Résister*. Paris : L'Harmattan (coll. "Classiques pour demain"), p. 9.

<sup>49</sup> Dans l'interview qui suit *Au commencement était la mer* (*Algérie Littérature / Action* n° 5, p. 76).

<sup>50</sup> Il est explicitement fait référence à Camus dans les *Nouvelles d'Algérie* (Grasset, 1998) : en effet, le personnage de la troisième nouvelle, "Un jour de juin", tout en s'étonnant de ne pas avoir "oublié cette histoire", évoque, à propos du soleil qui inonde la ville, "l'autre, Meursault, mer et soleil comme disait la prof de français, l'histoire du type qui tue un Arabe, un jour, sur une plage." (p. 46)

<sup>51</sup> *L'Amour...*, p. 95.

Au terme de ce parcours à travers l'espace de quelques textes, deux constats s'imposent, le premier celui d'une différence non pas entre œuvres de qualité et œuvres moins abouties mais, au-delà, entre œuvres féminines et œuvres masculines, perceptible à la fois dans le choix des espaces marquants des uns et des autres, dessinant une géographie spatiale et symbolique différente et dans ce qu'implique leur mise en place, les œuvres féminines n'étant, en particulier, pas tentées de la même façon que les œuvres masculines par ce désir d'Histoire qui donne l'impression que certains auteurs se sont trompés de genre, ni par la nostalgie d'une gloire perdue depuis si longtemps, ni par ce refus persistant de l'étranger qui marque une part de la littérature masculine, la poussant, dans le pire des cas, à recenser les indices de la supériorité sur l'autre dans une rubrique hétéroclite du type : *“ce que l'Occident doit aux Arabes.”*

La seconde différence nous a semblé résider dans l'atmosphère mise en place : bien sûr, tous les romans masculins ne rendent pas le même son désespéré que ceux de Mimouni ou celui, désenchanté, de Mammeri, soit qu'ils nous apparaissent portés par l'exaltation de la période décrite, comme ceux de Bounemeur dont l'optimisme est généré par le choix d'une époque fondamentale pour le devenir du pays et qui, au moment où il écrit, n'est pas encore l'objet du questionnement inquiet et iconoclaste qui viendra plus tard; soit que, portés par un projet exclusif de célébration qui se soucie peu du doute ou des nuances, ils se caractérisent par une vision du monde “globalement” et pathétiquement positive. Ce qui nous semble intéressant à observer, c'est que les romans de femmes, confrontés au même monde, aux mêmes dérives, au poids des contraintes que la société multiplie à leur égard, sont à la fois profondément enracinées dans l'expérience réelle des femmes et que, loin d'être désespérées par ce “vécu” peint lucidement et sans complaisance, elles arrivent à l'éclairer de ce qui peut sauver de la désespérance, le bonheur d'apprendre, la pause d'une fin de journée, une odeur d'enfance, la beauté du monde.

Si la catégorie de l'espace est apparue, toutes œuvres confondues, comme extrêmement productive, elle est, de plus, un des lieux où se manifeste la spécificité de l'écriture féminine qui nous a semblé un trait remarquable et particulièrement intéressant à observer. C'est pourquoi la suite que nous entendons donner à ce travail s'orientera — naturellement — vers l'exploration systématique des œuvres féminines des années 90 pour essayer de voir si les mutations, souvent brutales, de la société comme la relation différente des femmes à l'écriture, déterminent un autre rapport à l'espace et une nouvelle écriture de cet espace comme ont pu le montrer les romans du corpus de contrôle, trop peu nombreux cependant pour que l'on puisse en tirer autre chose que des indices, des pistes de recherche; nous nous demanderons quels autres espaces sont perçus désormais comme importants et si

leur traitement par la fiction est toujours marqué par cette double caractéristique d'une écriture profondément enracinée dans le "réel" des femmes, dans leur vécu, et en même temps capable de construire l'utopie d'un futur où les femmes seraient maîtresses de leur destin.

Par ailleurs, cette exploration des textes féminins que nous voudrions tenter pour souligner les caractéristiques majeures d'un "écrire-femme", sera d'autant plus opératoire qu'elle sera menée parallèlement à une lecture des œuvres masculines contemporaines pour aboutir à une comparaison aussi bien sur le plan des différents lieux sur lesquels focalise la narration que sur le plan des techniques d'écriture mises en œuvre pour en rendre compte et sur celui de la vision du monde que véhicule cette représentation spatiale par des textes très fortement marqués par le contexte d'extrême violence dans lequel ils s'écrivent et se publient. Il sera particulièrement intéressant de voir, puisque la lecture des textes a montré que se manifeste là encore une différence entre les unes et les autres, quel intertexte se tisse alors, si les romans des années 90 établissent les mêmes rapports avec les œuvres qui ont exercé une si profonde influence sur la littérature des années 80, celles de Kateb, de Camus, de Feraoun ou de Dib, ou si apparaissent d'autres intertextes, surtout pour les écritures féminines, bien moins marquées par ces œuvres qui constituent pour les auteurs une référence essentielle, comme si elles n'avaient pas le même héritage, puisant en elles-mêmes pour produire une parole autre, inouïe, comme si, pourrait-on dire, pour reprendre et transformer le titre d'un ouvrage de Suzanne Lamy<sup>52</sup>, quand elles écrivaient, elles inventaient et s'inventaient. Mais cela est déjà un autre travail.

Tous ces romans qui s'inscrivent dans le même champ culturel, n'y occupent pas la même place et, aucune littérature n'étant constituée que de chefs-d'œuvres, les textes de qualité côtoient les moins aboutis : le constat serait assez banal s'il n'apparaissait que l'un des fondements de la différence entre les uns et les autres réside dans le rapport à l'espace; en effet, les œuvres que l'on peut considérer comme mineures se caractérisent par un enfermement qui, dans un désir pathétique de conformité, d'"authenticité", restreint l'espace du livre aux limites les plus étroites d'un pays, d'une région et, ce faisant, restreint l'impact de l'œuvre incapable de dépasser le stade d'une "consommation" locale, quand les autres, par la prospection esthétique qu'elles tentent, l'acceptation des ruptures et des scandales qu'elles impliquent, élargissent les frontières à l'intérieur desquelles elles s'inscrivent, dialoguent avec le reste du monde et, ainsi, rejoignent les grands textes de la littérature universelle.

---

<sup>52</sup> S. Lamy, *Quand je lis je m'invente*. Montréal : Éditions de l'Hexagone et S. Lamy, 1984.



*L'ACTUALITE LITTERAIRE*

