

# Écritures féminines des pays du Maghreb: Conditions d'émergence et problématiques

Zineb ALI-BENALI  
(Université Paris 8)

*Ce corps s'en va sur le chemin  
par les sentiers de hasard  
et c'est alors la voix  
la voix de ce corps naviguant  
muet jusques-là, yeux élargis  
la vois des ombres sororales aussi  
feuilles au vent*

Assia Djébar

## Corps/écriture

Dans les pays du Maghreb, l'histoire de l'écriture des femmes est exemplaire parce qu'elle concentre dans l'espace et le temps, mais aussi au plan social, ce qu'il a fallu dans d'autres histoires, à d'autres époques, plus de temps pour arriver là où cette écriture est arrivée. Pour cette écriture, on peut difficilement parler d'accumulation d'expériences, ni d'héritage et de trans -

mission. Il ne leur est pas reconnu pratiquement pas de devancières pour les femmes d'écriture. Les devancières existent pourtant, comme femmes du verbe et du corps en insurrection et l'histoire du Maghreb est riche en figures féminines dont on répète encore les paroles qu'elles ont lancées et on oublie leurs refus de la Loi qui prétendait les juguler. Mais l'arrivée des femmes sur la scène de l'écriture coïncide avec le surgissement du pays comme acteur de son histoire, acteur violent, secouant le vêtement étriqué que la colonisation lui avait fait endosser depuis trop longtemps.

Dans nos pays, une écriture de femme est d'abord mouvement, non seulement de la main, mais de tout le corps. Toute femme qui écrit engage son corps. Il y a dans l'écriture de toute femme une tension, un élan du corps-femme. Une voix aussi, dérangeante, toujours dérangeante.

C'est ce qui est devenu visible dans l'écriture d'Assia Djébar et qui peut se retrouver ailleurs.

En partant de ces remarques, mon propos ne peut être gêné par la question: pourquoi distinguer une écriture-femme? N'y a-t-il pas simplement écriture? Oui, mais cette écriture est, dans son irréductible originalité, inscrite dans une société et une culture et qu'elle les écrit en même temps qu'elle se fait.

Assia Djébar définit pour toute femme d'Algérie trois langues et un langage. D'abord la langue berbère *le plus souvent rebelle et fauve*; puis celle du *Livre et des prières cinq fois par jour (...)*, la langue de la ferveur scandée, et qui a une sœur «dialectale». La troi-

sième serait la langue des maîtres d'hier (...), un peu de leur mémoire à l'envers. Au trois langues, Assia Djébar ajoute le langage du corps, avec ses danses, ses transes, ses suffocations,/ parfois son asphyxie,/ et son délire/ ses tâtonnements de mendiant ivre/ son élan foul d'infirmes soudain.<sup>1)</sup>

C'est par le corps que la femme est en relation avec les langues, vit sa relation aux langues. Avant d'être intellectuelle, avant d'être volume sonore et souffle, la relation à une langue s'inscrit d'abord dans le corps: une langue est un élan du corps irréductible, c'est la prosternation, c'est le mouvement de liberté. Cette relation est si forte, que le corps des femmes crée un langage qui lui permet de se manifester et de parler sa langue, qui contourne la langue de la Loi (celle du prescrit et de l'interdit), qui l'ignore car que peut l'interdit face à un corps en transe, face au corps qui suffoque. Souvent la Loi, sachant qu'elle risque gros, détourne le regard, quitte à remettre la frontière un peu plus loin.

## Écritures de femmes

Kateb Yacine, dans sa préface au roman de Yamina Mechakra, *La grotte éclatée*,<sup>2)</sup> constate qu'«une femme qui écrit vaut son pesant de poudre». Le poète qui n'a su pas faire parler Nedjma<sup>3)</sup> dans son premier roman, refusant de prendre la parole

---

1) Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999.

2) Sned, 1979.

3) Kateb Yacine, *Nedjma*, Seuil, 1956.

pour elle et montrant ainsi que, dans les années cinquante, le temps des femmes n'était pas encore venu, que le temps de la parole des femmes n'était encore inscrit dans l'ordre du jour des nationalistes algériens, a su, dans une formule saisissante, cerner ce que l'écriture des femmes a de force d'insurrection. La poudre dont il parle est bien sûr celle du fusil, toujours prête à exploser, quand le temps est venu, et toujours menaçant un ordre qui semble établi pour toujours. C'est aussi, sûrement, la *Poudre d'intelligence*<sup>4)</sup> qui subvertit le pouvoir des autorités en place.

Dans le premier texte de *L'amour la fantasia*,<sup>5)</sup> Assia Djebar raconte son aventure de l'écriture:

*Fillette arabe allant pour la première fois à l'école*

*Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien.*

*Villes ou villages aux ruelles blanches, aux maisons aveugles. Dès le premier jour où une fillette «sort» pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance: sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur*

---

4) *Le Cercle des représailles*, théâtre, Paris, Éditions du Seuil, 1959. (contient *Le Cadavre encerclé*, *La Poudre d'intelligence*, *Les Ancêtres redoublent de férocité*, *Le Vautour*)

5) Assia Djebar, *L'Amour la fantasia*, Jean-Claude Lattès, 1985.

*fondra immanquablement sur eux. Toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr «la» lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré.*

*Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-là invisible. Transformez-là en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors. Si elle sait écrire? Le geôlier d'un corps sans mots – et les mots écrits sont mobiles – peut finir, lui, par dormir tranquille: il lui suffira de supprimer les fenêtres, de cadenasser l'unique portail, d'élever jusqu'au ciel un mur orbe.*

*Si la jeune fille écrit? Sa voix, en dépit du silence, circule. Un papier. Un chiffon froissé. Une main de servante, dans le noir. Un enfant au secret. Le gardien devra veiller jour et nuit. L'écrit s'envolera par le patio, sera lancé d'une terrasse. Azur soudain trop vaste. Tout est à recommencer.(pp. 11~12)*

*(...)*

*J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés – ceux-là même que le corps dévoilé découvre –, j'ai coupé les amarres.*

*Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube.(p. 12)*

Le premier texte de ce roman qui croise la voix individuelle avec les multiples voix ensevelies est à sa façon le récit d'une «venue à l'écriture» comme l'écrit Hélène Cixous,<sup>6)</sup> elle aussi native de la rive sud de la Méditerranée, elle aussi fille d'Abraham et du verbe de l'Absolu. On a toute l'histoire d'une femme

---

6) *La venue à l'écriture*, 1976, réédité dans *Entre l'écriture*, Editions des Femmes, 1986, pp. 10~13.

«écrivante», de l'apprentissage de l'écriture et de son corps dans-la rue au mouvement libre et libérant le corps. Chacun sait, chacun a su, dès le premier jour de sortie de la fille qui va à l'école, qu'elle écrira la lettre interdite, la lettre d'amour, en marge de l'écriture de savoir que projetait le père. Elle ne sera pas seulement maîtresse du verbe écrit, elle deviendra maîtresse de son destin et dégagera son corps. La fille, dès qu'elle sait lire, dès qu'elle sait écrire, a déjà pris le large, a déjà échappé au père et à toute la tribu. Le mouvement commencé ne peut s'arrêter. Elle sera toujours celle qui part. Oui, une femme qui écrit est toujours une femme qui part. Elle a pour toujours rompu les amarres. C'est une liberté absolue. Une femme qui écrit, surtout lorsqu'elle est de la rive Sud de la Méditerranée – et quand je dis cela je ne pense pas seulement en termes de géographie, mais comme façon d'être au monde, comme façon de penser la place, le verbe et le corps des femmes, est une femme qui marche et que rien ne peut arrêter. Elle arpente le monde sans fin.

C'est ainsi qu'Assia Djebar se définit comme «nomade entre les murs».

On peut tenter de remonter à ce point obscur où toute écriture de femme en Méditerranée, s'arrache à ce qui n'est pas elle, à ce qui lui est contraire, à ce qui l'empêche d'être et contre quoi elle se tient, comme une revanche, comme un entêtement, comme un irrépressible élan.

La «venue à l'écriture» n'est pas tout à fait synonyme de naissance. Celle-ci peut rester secrète, comme une naissance hon-

teuse ou illégitime comme on dit: un cahier dans un tiroir, un fichier sous un titre masqué dans un ordinateur. Celle dont je parle est dans la visibilité, concrète: elle est là, elle est là-là.

Dans un pays comme l'Algérie, mais aussi dans d'autres régions tout autour de la Méditerranée, le verbe au féminin quand il s'écrit, se fait dans une grande violence.

Une écriture de femme est dérangeante; elle perturbe l'ordre du monde. Une femme qui écrit, qui donc fait parler la poudre même si ce n'est pas son intention déclarée et conscience, bouscule, secoue, perturbe et plus jamais le monde ne sera le même.

Les lit-on, ces femmes qui écrivent, qui lancent leurs mots à la tête du vaste monde, au-delà des frontières du patio? Qu'importe! Elles ont écrit et leur verbe vient rompre l'enfermement mais aussi l'équilibre du monde.

Qu'importe si dans un pays du Golfe on vote une loi qui interdit aux femmes de pratiquer seules Internet comme on interdit aux femmes de voyager seules. Il leur faut un «harim», un père, un frère, un mari ou un fils, pour contrôler et décider ce qui est interdit et ce qui est permis. Ne soyons pas étonnés, ne rions pas. Ceux qui veulent maintenir les femmes dans un statut qu'ils ont voulu concrétiser par des murailles et des bastions (pour reprendre les mots d'Hélène Cixous) savent ce qu'ils font. Comment maintenir les femmes dans un espace dont ils ont les clés si elles peuvent «naviguer» sur Internet?

Il y a ce nouvel enfermement. Tiendra-t-il? Jusqu'à quand? On peut se poser la question quand on pense au dernier Magh-

reb des livres<sup>7)</sup> et à la forte présence des femmes écrivains et éditrices.

## Un moment fondateur: la guerre de libération

Il s'agit à la fois de montrer la part féminine de la guerre de libération. Djamila Amrane a publié, trente ans après la fin de la guerre de libération, la première thèse sur la participation des femmes à la lutte pour l'indépendance.<sup>8)</sup> Au travers d'une étude rigoureuse qui rend visible ce continent resté secret des femmes qui ont combattu, elle dresse des silhouettes, fait entendre des voix. Les femmes qu'elle a interrogées sortent du groupe anonyme, renvoyées à l'oubli la paix revenue. «Que reste-t-il de moi?» interroge une femme à la fin de la guerre. Ce pourrait être notre question pour essayer de comprendre les mécanismes de l'oubli des femmes de la mémoire de la guerre, qui va légitimer leur exclusion du pouvoir de décision. Que reste-t-il de l'engagement et surtout de l'espoir suscité? Le Code de la famille voté en 1984, 22 ans après la fin de la guerre, ramène les Algériennes à un état de minorisation qu'on aurait pu croire définitivement aboli par la libération et les différentes Constitutions qui reconnaissaient l'égalité entre les tous citoyens.

Des femmes se sont engagées dans la guerre contre le désir

---

7) février 2007, à Paris.

8) Djamila Amrane, *Les femmes algériennes dans la guerre*, Plon, 1991; *Des femmes dans la guerre d'Algérie*, Karthala, 1996.



selon la volonté des hommes, qui prévoyaient pour elles tout au plus un rôle de cantinière, qui les auraient pas vraiment éloignées de leurs fonctions dites traditionnelles. Elles voulaient participer directement à la lutte de libération. Zohra Drif,<sup>9)</sup> jeune lycéenne en novembre 1954, a raconté comment elle attendait avec impatience le début de la lutte pour devenir une actrice «réelle» de ce qui commençait.

Il y eut ensuite la tournure que prit la guerre en ville, et précisément à Alger. La Bataille d'Alger, qui commence en janvier 1957, fige les hommes et leur interdit quasiment tout mouvement. Le quadrillage de la ville, et notamment de la Casbah, les contraint à l'immobilisme. Seules les femmes peuvent circuler assez librement, franchir les frontières géographiques des différents quartiers et jouer des signes identificatoires. Elles arrivent sur la scène de la virilité jusque-là réservée aux hommes. Elles jouent, et déjouent, des catégories qui enferment les femmes (les Européennes comme les Algériennes!) dans des mondes parallèles. Elles prennent, selon les circonstances, l'apparence de la Française élégante qui plaisante avec les militaires au point de contrôle ou deviennent la «belle Fatma», si mystérieuse sous son voile. Djamila Sahraoui, dans un documentaire,<sup>10)</sup> a recueil-

---

9) Dans un entretien privé, repris dans d'autres interviews. Elle a également écrit un essai-témoignage, *La Mort de mes frères*, Paris, Maspero, 1961, p. 19.

10) Djamila Sahraoui, *La moitié du ciel d'Allah*, 1995. Le documentaire, tourné à l'un des moments les plus sanglants de la guerre civile commencée en 1992, retrace l'histoire de «la moitié du ciel d'Allah» (les femmes) et leurs luttes, depuis la guerre de libération, pour être. La cinéaste montre, comme elle le fera dans son dernier film, *Barakat*: sa première fiction, une continuité

li les témoignages de ces femmes qui circulaient dans la ville quadrillée.

Elles sont racontées comment elles s'inventaient une allure et une démarche du dehors: «Il (leur) faut se créer une démarche de femme-dévoilée-dehors» écrit Frantz Fanon.<sup>11)</sup>

Frantz Fanon, dans ces essais réunis sous un titre qui pointe un moment précis de la guerre: la cinquième année de la lutte, en observateur attentif mais non englué dans l'habitus culturel, non aveuglé par les stéréotypes sociaux, sait voir ce qui se joue alors dans la société algérienne à ce moment précis.

On connaît son analyse du voile dans l'Algérie colonisée: «Le «haïk» délimite de façon très nette la société colonisée algérienne (...) La femme algérienne est bien aux yeux de l'observateur «Celle qui se dissimule derrière le voile».<sup>12)</sup> Le voile est devenu «l'enjeu d'une bataille grandiose, à l'occasion de laquelle les forces d'occupation mobilisent les forces les plus puissantes et les plus diverses, et où le colonisé déploiera une force étonnante d'inertie».<sup>13)</sup>

Quand la guerre commence, un changement radical se produit:

---

qui ignore les ruptures de l'Histoire. On ne peut que citer ici Germaine Tillon qui parle de «l'immense monde féminin reste à bien des égards une colonie», alors que partout se joue la fin des colonisations.

Djamila Sahraoui a cette formule pour présenter son projet de narration: «Depuis toujours être femme en Algérie se vit dans la douleur et l'espoir, entre le dehors et le dedans. Dedans: les murs, le voile, la soumission, la mort... Dehors: la révolte, la liberté, le travail ou encore l'exil».

11) Frantz Fanon, *L'An V de la révolution algérienne*, Maspéro, 1959, p. 47.

12) *Ibid.*, p. 23.

13) *Ibid.*

*A l'occasion de la lutte de Libération, l'attitude de la femme algérienne, de la société autochtone à l'égard du voile va subir des modifications importantes. L'intérêt de ces innovations réside dans le fait qu'elles ne furent à aucun moment comprises dans le programme de la lutte. La doctrine de la Révolution, la stratégie du combat n'ont jamais postulé la nécessité d'une révision des comportements à l'égard du voile. On peut affirmer d'ores et déjà que dans l'Algérie indépendante, de telles questions ne seront pas soulevées, car dans la pratique révolutionnaire le peuple a compris que les problèmes se solutionnent dans le mouvement même qui les pose.<sup>14)</sup>*

Une femme dans la rue invente tout en même temps: à marcher dehors seule et à jouer des apparences. Dans cette situation, le voile n'a plus, pour elle, les mêmes fonctions ni les mêmes significations. «Voile enlevé, écrit Fanon, puis remis, voile instrumentalisé, transformé en technique de camouflage, en moyen de lutte».<sup>15)</sup> Le voile n'est plus ni fatalité ni destin pour les femmes dans l'Algérie en guerre.

Mais à la fin de la guerre, il y eut une remise au pas des femmes et un retour à l'équilibre inégalitaire d'avant cet *An V de la Révolution algérienne*. Frantz Fanon a su saisir ce qui s'est joué à ce moment: la fracture dans le figement imposé et assumé dans la société algérienne comme une loi, qui se nourrit tout autant de la situation coloniale que de la tradition qui permet de maintenir l'ordre de ce monde.

Mais pendant ce moment, le voile devient instrument, tech-

---

14) *Ibid.*, p. 35.

15) *Ibid.*, p. 49.

nique et moyen de lutte, nous dit Frantz Fanon. Il se détache du corps des femmes. Corps «nu», c'est ainsi qu'en langue algérienne on désigne le corps de celle qui quitte le voile et à cette époque, une femme quitte toujours le voile, même si elle ne l'a jamais porté. Cette «nudité», qui se double de la solitude non seulement pour marcher dans la rue mais aussi pour décider de s'engager dans la lutte, la précipite dans l'inconnu. En effet, certaines femmes agissaient sans en aviser leurs proches, quelquefois à l'insu du mari. L'entrée «dans la guerre» des femmes, si elle relève d'une volonté d'agir et d'une décision de ne pas attendre, engage leur corps et les fait échapper à la tutelle de «leurs» hommes. Il y aurait une histoire des corps de femmes en guerre, et pas seulement pour dire les supplices et le viol, mais pour essayer de toucher aux transformations de ce corps-de-femme-dans-la-guerre. Je reviens aux récits des femmes, notamment au groupe de la Casbah, autour de Yacef Saadi. Zohar Drif raconte son séjour dans une famille de la vieille cité et dans la cache d'où les militaires finiront par les tirer. Dans la cache, par définition étroite, se trouvaient des femmes et des hommes. Et rien n'est dit de cette proximité des corps jusque-là interdite ou strictement réglementée. Silence sur un trouble qui reste à dire? Occultation d'un itinéraire des corps qui reste à retracer?<sup>16)</sup>

---

16) La perception phantasmeée du corps de l'Algérienne, si bien décrite par Frantz Fanon, n'est pas un pur produit colonial. C'est aussi, d'une certaine façon la même, mais inversée dans le silence, du père, du frère et de l'époux. C'est ce que nous dit Assia Djebar dans la postface de *Femmes d'Alger...*

## Corps de femme dans la guerre

Assia Djébar, dans la postface de *Femme d'Alger dans leur appartement*,<sup>17)</sup> touche au trouble du geste de la «bombeuse» comme se nomment elles-mêmes les jeunes femmes qui transportaient et déposaient les bombes.

*(...) la lignée des poseuses de bombes, à la bataille d'Alger. Celles-ci sont-elles seulement les sœurs compagnes des héros nationalistes? Certes pas, car tout se passe comme si ces derniers, isolés, hors du clan, avaient fait un long parcours, des années 1920 à presque 1960, pour retrouver leurs «sœurs-amantes» et cela, à l'ombre des prisons et des sévices des légionnaires.*

*Comme s'il avait fallu la guillotine et les premiers sacrifiés du froid de l'aube pour que les jeunes filles tremblent pour leurs frères de sang et le disent. L'accompagnement ancestral avait été jusque-là le hululement du triomphe et de la mort.*

*Il s'agit de se demander si les poseuses de bombes, en sortant du harem, ont choisi par pur hasard leur mode d'expression le plus direct: leur corps exposés dehors et elles-mêmes s'attaquent aux autres corps? En fait elles ont sorti ces bombes comme si elles sortaient leurs propres seins, et ces grenades ont éclaté contre elles, tout contre.*

*Certaines d'entre elles se sont retrouvées sexes électrocutés, écorchés par la torture.(p. 163)*

---

17) Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Ed. des Femmes, 1980.

Nous retrouvons les éléments de ce qui serait une «histoire du mouvement des corps». C'est d'abord le cheminement, pas seulement spatial, qui permet aux hommes de retrouver leurs «sœurs» dans la violence de la guerre, après avoir été bloqués chacun dans un espace de séparation radicale. C'est alors que les femmes peuvent *dire* et non plus seulement pousser l'ancstral youyou. Assia Djébar écrit ululement, comme pour souligner la non personnalisation du cri, cri des autres, cri de la pulsion obscure, animale.

Puis c'est la violence et ses formes extrêmes: le corps-bombe,<sup>18)</sup> corps de «bombeuse». Corps exposé à la mort, comme dans les temps anciens, en Grèce ancienne et en Arabie anté-islamique, lorsqu'on laissait le corps de celui qui était destiné à disparaître, sur une montagne ou enfoui dans le sable (dans ce cas, c'était le destin des fillettes dont les pères ne voulaient et auxquelles ils n'accordent pas le droit de vivre). Dans la guerre d'Algérie, les bombeuses font irruption sur la scène de la violence, corps surgissant alors en tant que féminin différent. Les métaphores guerrières connotent la violence des transformations. Là encore, les femmes en mouvement, fugitives, inventent leur histoire, totalement inédite.

---

18) Ces femmes n'avaient rien avec les kamikazes. Elles ne voulaient pas mourir, elles n'auraient pas voulu faire mourir. Mais, c'est l'horrible logique des guerres, quand on arrive à la conclusion qu'il n'y a rien d'autre à faire.

## Guerre des corps, sortie et excès des corps féminins

Yamina Méchakra, dans *la Grotte éclatée*<sup>19)</sup> met également en scène la violence de la guerre. La narratrice, quitte sa non-identité, exactement les identités octroyées par les autres, sans qu'elle s'y soit vraiment reconnue. Sans père qui l'aurait reconnue et qui lui aurait donné une place dans la société, elle est placée dans diverses familles où elle est dotée d'un nom et d'une religion chaque fois différents. Elle porte, dit-elle, ses prénoms comme des robes et ses saints en couronne. C'est dans sa participation à la lutte de libération qu'elle peut se donner elle-même une densité de l'être.

Son passage par la grotte la fait régresser vers l'animalité: elle boit le sang d'un chacal pour survivre et elle ampute à vif les blessés. Mais c'est là, qu'elle peut se construire une histoire en liaison avec celles des autres, celle de Kouider le poète rêveur, éternellement amoureux, celle des fugitives qui ont quitté mari et maison pour s'inventer un destin. C'est là qu'elle rencontre l'amour et met au monde un enfant, qui sera blessé.

Là encore, femmes en mouvement, fugitives, inventant leur histoire.

---

19) Yamina Méchakra, *La grotte éclatée*, SNED, 1979.

## Retour à l'équilibre après la guerre?

Le retour à un équilibre qui veut revenir à la situation d'avant la guerre est décrit dans le roman de Boudjedra, *La Répudiation*.<sup>20)</sup> On voit à l'œuvre la solidarité entre l'ancien patriarcat, recyclé dans les oripeaux de la modernité, et l'Etat-Nation et ses défenseurs de l'ombre. Je voudrais analyser avec vous une scène exemplaire des premiers jours de l'indépendance. La mère, enfermée dans la maison et la répudiation, s'enferme dans le silence, ne dit rien et subit la loi patriarcale d'un mari qui sait apprécier les avantages de la modernité (le téléphone ou la voiture) mais n'abandonne aucun de ses «droits». Pour cette mère, la guerre n'a rien changé. Bien au contraire, elle se retrouve sous la domination du père tout puissant. Ainsi, les changements de la société esquissés avant l'indépendance ne sont pas réalisés pour toutes les femmes.

Dans un autre roman, nous avons une scène emblématique de la remise au pas qui intervient dès 1962. *Les hommes qui marchent* de Malika Mokeddem<sup>21)</sup> est le récit d'une histoire familiale au moment où se produisent plusieurs changements radicaux, où plusieurs fractures fissurent le vieux monde. La sédentarisation déjà produite, avait fait des nomades des villageois. Seule la grand-mère garde non seulement la mémoire du temps d'avant mais aussi d'un certain état au monde. La citoyenneté

---

20) Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, Denoël, 1969.

21) Malika Mokeddem, *Les hommes qui marchent*, Ramsay, 1990, rééd. Grasset, 1997.



s'est accompagnée du voilement de la mère. La fin de la guerre est aussi fin d'un monde et aurore d'un autre. La scolarisation des filles inaugure ce mouvent monde, mais la poursuite de cette scolarisation à l'adolescence des filles, qui s'accompagne de leur éloignement de la maison, est une véritable révolution. Le jeune oncle des deux sœurs, engagé dans le mouvement national, est le médiateur qui négocie avec le père la poursuite des études et sert de caution sociale dans la société.

La fin de la guerre est décrite à travers de plusieurs fêtes familiales et collectives. La fête se répète sur la place publique, qui est la scène sur laquelle va intervenir le nouveau réglage de la société, que Fanon n'a pas vu, ou n'a pas voulu voir. Le paradigme de la place publique organisée comme une scène presque tragique permet de voir comment la littérature décrit ce qui se joue dans la société. Comme sur la scène antique, après la guerre, la loi se promulgue en séparant le bon du mauvais, le permis de l'interdit. Que l'on se rappelle, Thèbes sort d'une guerre fratricide par la mort de Polynice et d'Étéocle. Créon décide que seul l'un des deux frères aurait droit à une sépulture. Commencement de la nouvelle loi. Antigone, elle, la refuse et conteste le nouvel ordre au nom d'une autre loi, plus ancienne. Son geste risque de saper les bases du nouvel monde qui se met en place. Créon ne s'y trompe pas. Antigone mourra.

Dans le roman de Malika Mokeddem, à la fête du 1<sup>er</sup> novembre, Leïla, la narratrice et sa sœur sont sur la place, au milieu des femmes voilées. L'une en rouge et l'autre en jaune sont comme des drapeaux dit la mère. Elles sont agressées par des jeunes gens avinés et qui les considèrent, elles qui sont «nues»,

puisqu'elles dévoilées, comme des femmes offertes. Les adolescentes sont poursuivies au milieu des femmes qui ne les aident pas et des hommes qui ricanent et approuvent ainsi la chasse de la meute, lancée sur à leurs pas. Elles sont sauvées par le photographe qui baisse son rideau métallique mais seule l'arrivée des policiers peut faire reculer la meute.

Le photographe est un homme qui a appris à regarder les femmes, à travers l'objectif de son appareil photographique, mais à les regarder quand même, à fixer leur visage et à en détailler les traits. Il enfreint ainsi de nombreux interdits, regarder le visage nu des femmes, en dehors du mari ou du frère ou alors en sa présence silencieuse et hostile, et reproduire cette image. Et c'est la guerre qui permet cette transgression: d'abord les services de l'armée qui sont souvent les premiers à photographier les femmes pour les cartes d'identité.<sup>22)</sup> Puis, il fallut faire ou refaire cette carte pour le référendum de l'indépendance, lorsqu'elles sortiront en masse pour aller voter. Sur la place publique qui rassemble les différents acteurs de la société, le photographe est, avec les parents des jeunes filles et les policiers, celui qui peut les aider, qui les aide.

Après cette épreuve, Leïla a le sentiment que «quelque chose de déjà rompu. (Elle) sentait que ses dernières espérances en ce

---

22) Cf. Marc Garanger, *Femmes Algériennes 1960*, Cahier d'images, rééd. 1989 et Atlantica, 2002. L'auteur avait écrit: «J'ai aussi photographié près de 2000 personnes, en grande majorité des femmes, à la cadence de 200 par jour. C'est le visage des femmes qui m'a beaucoup impressionné. Elles n'avaient pas le choix. Elles étaient dans l'obligation de se dévoiler et de se laisser photographier [...] J'ai reçu leur regard à bout portant, premier témoin de leur protestation muette, violente. Je veux leur rendre hommage.»

pays venaient de se disloquer. Ce qu'elle avait enduré cette nuit, supposée fêter le symbole de la libération lui parut soudain symptomatique des menaces à venir. Et cette intuition du désastre était une détresse supplémentaire.»(p. 293)

Celle qui se fait photographe opère un véritable «surgissement de soi en image» et contrevient doublement à l'interdit de la représentation humaine, qu'Hélène Cixous met en parallèle avec l'écriture. La femme, dans une violence extrême, exacerbée par le discours colonial, surgit au monde, traversant les interdits: représenter l'humain, et dresser face à l'homme son image telle qu'elle la construit, puis se dresse elle-même, dans une sorte d'auto-engendrement qui fait vaciller le vieux monde.

La fuite éperdue des deux adolescentes, l'impuissance des pères et du jeune policier à les protéger, l'approbation de la foule qui estime qu'elles n'ont que ce qu'elles méritent, la rumeur incroyablement grossie qui suivit cette nuit du Grand Réglage, tout cela sera rejoué plus d'une fois, aussi bien dans les fictions que dans les témoignages de femmes. Celles qui sont acculées n'ont quelquefois que la fuite comme seule sortie possible. Elan du corps qui avale l'espace, le crée en le traversant et s'y recrée. Dans *Loin de Médine*,<sup>23)</sup> Assia Djébar dresse plusieurs portraits de femmes insurgées, connues comme Fatima, la fille ou prophète, ou inconnues et dont l'histoire n'a pas gardé le nom, juste une silhouette en mouvement ou un refus du nouvel ordre. Elles remet debout ces femmes qui parlent et disent leur refus; femmes qui fuient et traversent le désert...

---

23) Assia Djébar, *Loin de Médine*, Albin Michel, 1992.

Dans la littérature algérienne, les moments où les femmes opèrent une rupture dans ce qu'on appelle habituellement «le destin», sont nombreux. Ils pourraient tracer une autre histoire des femmes. Dans les romans d'Assia Djebar comme dans ceux de Malika Mokeddem, nous rencontrons des femmes dont le refus se manifeste dans la voix du silence, qui est quelquefois murmure qui fait courir une mémoire au nom de femme, et dans la fuite. Dans *La nuit de la lézarde*,<sup>24)</sup> Nour se rappelle de l'élan qui la pousse à travers le désert, après la répudiation:

*Un jour, l'homme à qui on l'avait mariée lui avait déclarée que, puisqu'elle ne lui donnait pas d'enfant, il lui fallait une autre épouse. Un curieux sentiment où se mêlaient délivrance et désarroi avait brutalement fondu sur elle (...) Durant des années, Nour s'était appliquée à se forger un destin d'épouse pour oublier des blessures occultes, des peurs (...) Une conscience encore confuse travaillait en elle. Mais sa décision fut prise instantanément: le lendemain matin, en l'absence du mari, Nour avait quitté leur demeure.(p. 41)*

Nour avait toujours subi et avait essayé de se couler dans le destin qui l'attendait dès avant sa naissance. La décision du mari, manifestée par l'énoncé performatif qui instaure la répudiation ou la polygamie dans l'acte même de parole, la libère. La conscience est encore confuse. C'est alors le corps qui précède la décision. Il accède à l'espace du dehors, celui du désert où tout est possible, cette première scène du Monde pourrait-on

---

24) Malika Mokeddem, *La nuit de la lézarde*, Grasset, 1998.

dures à la suite d'Edouard Glissant.

Ce temps de la fuite, élan du corps avant le refus dit, précède la mise en mots et désigne un moment important dans cette histoire du côté des femmes. En lisant ainsi ces textes, on en finirait avec les stéréotypes sur la soumission de la femme (arabe, musulmane, traditionnelle, etc.), qui l'enfermaient doublement entre la tradition et l'organisation du monde colonial.

On peut rappeler qu'Edouard Saïd avait nuancé les hypothèses qu'il avait élaborées dans *L'Orientalisme*,<sup>25)</sup> pour rendre compte des résistances. Jamais, constate-t-il, ceux qui seront colonisés n'ont été dans l'attente hébétée de la conquête puis de la domination. On sait aujourd'hui que les histoires coloniale et nationaliste bruissent de résistances, basses ou tenues, pas toujours dans le sens qu'adoptera l'historiographie d'après la colonisation. Djamilia Amrane a dépouillé les archives écrites et a interviewé les femmes qui avaient participé à la guerre. Elle peut ainsi restituer la mémoire orale de la guerre. Elle étend et complexifie son champ d'investigation, mais renoue aussi avec des moments où une femme, en entrant dans la guerre, devient actrice réelle et peut décider de sa vie. Les femmes, dans une société qui en fait des subalternes, ont des pratiques de résistance et de contournement qu'il faut apprendre à repérer et à analyser.

Dans *La Femme sans sépulture*,<sup>26)</sup> Assia Djébar, retrouve les

---

25) Edouard Saïd, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Seuil, 1978.

*Culture et impérialisme*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Fayard/Le Monde, 2000.

26) Assia Djébar, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, 2002.

traces de Zoulikha, une combattante oubliée dans l'entreprise d'héroïsation, non du côté des hommes, mais en écoutant les femmes, au creux d'une mémoire en éclats, par pans épars, mémoire trouée... Mais c'est là qu'on peut retrouver l'irréductibilité du geste d'une femme de refus, à la fois contre l'occupant et contre la tradition qui confine les femmes dans des rôles de subalternité.

Dans *Ravisseur* de Leïla Marouane,<sup>27)</sup> on voit rejouer, dans une sorte de réitération aberrante, le drame – ou la farce! – de la répudiation. La belle Naïla répudiée, une fois de trop par un mari tout puissant, doit épouser un autre homme, être répudiée par ce second époux, pour pouvoir être épousée de nouveau par le premier mari (ouf! excusez du peu! Ce dispositif ne s'attaque pas au pouvoir de répudier de l'homme. Il prétend juste éviter les excès). Les larmes de Naïla et les réticences d'Aziz Zeitoun ne peuvent rien: la répudiée est «donnée» à un voisin, poète et amoureux des fleurs, probablement marié à un génie féminin... Au matin, Naïla et son nouveau mari ne sont plus là. Le récit ne dit rien de la romance possible avec ce voisin qui cultive un jardin merveilleux. La femme n'a pas encore une expression propre. Elle ne dit rien ou alors on ne l'entend pas. Mais elle soustrait son corps de l'échange décidé en dehors d'elle. Elle serait la sœur de la mystérieuse Nedjma du roman éponyme de Kateb Yacine.<sup>28)</sup> Celle-ci fait tourner autour d'elle l'amour des cousins-amants mais ne trouve pas de place, ni

---

27) Leïla Marouane, *Ravisseur*, Julliard, 1998.

28) Kateb Yacine, *Nedjma*, Seuil, 1956.

dans le monde ancien, ni dans celui qui s'esquisse au lendemain du choc des manifestations du 8 mai 1945. Selon la conception habituelle du personnage, elle est comme «ratée» en ce qu'elle ne prend pas vraiment forme, ne se remplit pas au cours du récit. On peut invoquer la modernité de l'écriture katébienne, mais on peut se demander aussi si ce n'est pas parce que le monde ne peut faire place à Nedjma, qu'elle reste une forme vide ou une silhouette fuyante. Son va-et-vient entre Constantine, la ville en ruine du Vieux Monde, et Bône, la ville en chantier où s'invente peut-être le devenir, montre qu'elle n'a pas encore de place. Les cousins sont en retrait du monde, emprisonné (Mourad) ou enfermé dans la fumerie du fandouk (Rachid) ou lancés sur les routes (Lakhdar). Nedjma baratte l'espace sans trouver de lieu où être.

Nedjma et plus tard Naïla ne sont pas encore au temps du refus manifesté, crié, comme le fera Nadia,<sup>29)</sup> le personnage du premier roman de Maïssa Bey. Ce cri inscrit son histoire dans le visible du présent, déchire le ciel. Seule la mort peut le bloquer.

Mais l'histoire dont je parle, cette sorte d'entre les temps, comme Nedjma est entre les lieux, celle de ces insurrections basses, invisibles tant que l'on reste au niveau de l'histoire collective, c'est-à-dire des hommes, est à construire pour une autre histoire des femmes.

Histoires au creux des autres histoires que l'on peut repérer dans le surgissement du «soi-femme», en mots, en mouvements

---

29) Maïssa Bey, *Au commencement était la mer*, Editions Marsa, 1996.

et en images, comme individu, détaché réellement ou potentiellement du groupe, femme échappée à la tribu! Multiple franchissement des interdits!

Ainsi, le droit de vote, que les Algériennes auraient dû acquérir en même temps que les Françaises en 1947, leur fut en fait confisqué dans la logique du double collège. Ce droit de vote aurait été comme un positif involontaire de la colonisation. Elles l'exerceront lors du référendum pour l'indépendance et voteront en masse.

Mais en 1992, commence un autre temps de la violence extrême, annoncé à la fin de *L'amour, la fantasia*: «Je pressens l'instant immanquable où le coup le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser».

## □ BIBLIOGRAPHIE

AMRANE, Djamila, *Les femmes algériennes dans la guerre*, Plon, 1991;

*Des femmes dans la guerre d'Algérie*, Karthala, 1996.

BOUDJEDRA, Rachid, *La Répudiation*, Denoël, 1969.

BOUSTANI, Carmen, Edmond Jouve(sous la direction), *Des fem -*

*mes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*, Karthala, 2006.

DJEBAR, Assia, *L'amour, la fantasia*, Lattès, 1985,

\_\_\_\_\_, *Loin de Médine*, Albin Michel, 1992.



- \_\_\_\_\_, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999.
- \_\_\_\_\_, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Nulle part dans la maison de mon père*, Fayard, 2007.
- GAFÄITI, Hafid, Amelie Crouzières-Igenthon(sous la direction),  
*Femmes et écriture de la transgression*, L'Harmattan, 2005.
- YACINE, Kateb, *Nedjma*, Seuil, 1956.
- LEFEUVRE, Daniel, «1945~1958: un million et demi de citoyennes interdites de vote!», *Clio*, n° 1, 1995, *Résistances et Libérations France 1940~1945*, mis en ligne le 26 mars 2003.  
 URL: <http://clio.revues.org/document524.html>.
- MAROUANE, Leïla, *Ravisseur*, Julliard, 1998.
- MÉCHAKRA, Yamina, *La grotte éclatée*, SNED, 1979.
- MOKEDDEM, Malika, *Les hommes qui marchent* Ramsay, 1990,  
 rééd. Grasset, 1997.
- \_\_\_\_\_, *La Nuit de la lézarde*, Grasset, 1998.
- PLANTADE, Nedjima, *La guerre des femmes. Magie et amour en Algérie*, la Boîte à documents, 1988.
- \_\_\_\_\_, *L'honneur et l'amertume. Le destin ordinaire d'une femme kabyle*, Balland, 1993.

## 마그레브 국가에서 여성의 글쓰기 등장 배경과 문제점들

지네브 알리-베날리  
(파리 8대학)

여성들의 글쓰기 전통이 전혀 없었던 마그레브 지역에서, 여성 작가가 등장하는 시기는 근대 국가가 갑작스럽게 출현한 시기와 맞물려 있다. 본고에서는 알제리 여성 작가들의 작품을 통해 독립 운동 과정에서 여성들이 어떤 역할을 했는지, 그리고 그런 식으로 불현듯 여성들이 역사의 역동적 주체로 등장하면서 오래 전부터 가부장적 전통과 식민화가 만들어놓은 사회문화적 틀을 어떻게 뒤흔들어왔는지 살펴보고자 한다.

마그레브 지역에서 여성의 글쓰기는 몸 전체의 운동과 참여를 특징으로 한다. 그런 맥락에서 아시야 제바르는 알제리 여성들에게는 베르베르어, 아랍어, 프랑스어라는 세 개의 언어와 ‘몸의 언어’라는 또 다른 언어가 있다고 말했다. 모든 여성의 글쓰기에는 ‘여성-몸’의 긴장과 약동, 그리고 우리를 낄낄롭고 불편하게 만드는 어떤 목소리가 들어 있다. 여성의 몸에 의해 창조된 그 새로운 언어는 법과 질서와 금기의 언어인 랑그와 아주 독특한 관계를 맺고 있다.

카텝 야신은 자신의 첫 번째 소설인 『네지마 *Nedjma*』에서 아직 자기 말을 하지 못하는 여주인공 네지마를 통해 여성들의 시대,

여성들이 말을 하는 시대는 1950년대까지도 여전히 알제리 민족주의자들의 일정표에는 들어 있지 않았었다는 사실을 보여준다. 그러나 1979년 야미나 메샤크라의 작품에 대한 서문에서 그는 “글을 쓰는 여자는 자신이 짊어진 화약의 무게만큼 가치가 있다”고 말함으로써, 여성들의 글이 갖는 저항과 봉기의 힘에 대한 인식을 보여주었다.

앗시아 제바르는 첫 번째 작품 『사랑, 판타지아 *L'amour, la fantasia*』(1985)에서 ‘글을 쓰기 시작한 여자’의 모든 이야기를 풀어내고 있다. 즉 여자는 글을 배움으로써 자유롭게 밖으로 나가 활동하고 마침내 자신의 몸을 해방시킬 수 있게 된다는 것이다. 한 소녀가 글을 배우러 가는 순간부터 그녀는 장차 아버지의 지식을 넘어서서 금지된 글도 쓰게 되고, 자기 자신의 운명의 주인이 될 것이라는 것이다. 글을 읽기 시작하는 순간에 이미 여자는 아버지와 모든 부족으로부터 벗어나게 돼, 글 쓰는 여자란 언제나 떠나는 여자가 된다. 앗시아 제바르의 말대로, 마그레브 지역의 모든 여성 작가들은 “벽 사이를 떠도는 방랑자”들이다. 그들의 글쓰기는 세상의 질서를 교란시킨다.

알제리 여성들은 독립전쟁에도 적극적으로 참여했다. 자밀라 암란은 독립전쟁이 끝나고 30년이 지난 후에 여성들이 독립전쟁에서 어떤 역할을 했는지에 관한 논문을 발표했다. 여성들은 익명의 무리에서 벗어나 전쟁터에서 싸웠지만, 평화가 도래하자 다시 잊혀진 존재들이 되고 말았다. 그리하여 ‘내게 무엇이 남아 있는가?’라고 자문할 수밖에 없었다. 특히 1984년에 제정된 가족법은 알제리 여성들을 다시 남성 보호자에게 의존해야만 하는 미성년자와 같은 위치로 되돌려놓았는데, 이는 독립 이후 시민들 사이의 평등을 인정하는 헌법 조항들에 의해 완전히 사라진 것으로 여겨졌던 제도가 다시 부활한 것이었다.

여성들의 전쟁 참여는 두 가지 형태로 분류할 수 있다. 우선 자신의 의지와 관계없이 끌려간 여자들이 있다. 그녀들은 식사 담당자 등의 역할을 하면서 전쟁터에서도 전통적인 역할을 벗어나지 못했다. 그러나 다른 많은 여성들은 전투에 직접 참여하기를 원했고, 전쟁에서 ‘실질적’ 주체로서 중요한 역할을 담당하였다. 1957년 1월 알제 전투가 시작되면서 남자들은 자유롭게 돌아다니는 것이 어려워진 반면 여성들은 마음대로 다닐 수 있었다. 이제 여성들은 국경을 넘나들면서 남자들의 영역에 자유롭게 드나들 수 있었고, 유럽의 식민 지배자들과 보수적인 알제리인들이 만들어 놓은 억압의 카테고리들을 무너뜨릴 수 있었다. 즉 우아한 프랑스 여성 같은 외모로 국경 수비대원들과 농담을 주고받으며 국경을 넘기도 했고, 베일을 쓴 신비한 여인 ‘아름다운 파티마’로 변장할 수도 있었다. 프란츠 파농의 지적대로, 그 여자들에게는 새로이 “베일을 벗고 밖으로 나온 여성”의 몸가짐이 필요했다.

알제리에서 베일을 벗은 여자의 몸은 완전히 “벗은” 몸으로 간주되었는데, 거리를 걷는 것뿐만 아니라 전투 참가를 결심하기 위해서도 “알몸”은 곧 고독을 의미했다. 실제로 어떤 여성들은 남편이나 가족에게 알리지 않고 전쟁에 참여했다. 여성들의 전쟁 참여는 그들을 남자들의 ‘보호’로부터 벗어나게 만들었다. 물론 전쟁에서 여성의 몸은 고문과 강간 등의 폭력을 경험하기도 했지만, 금기에 도전하는 자율적 주체로 ‘변화’해 나갔다. 많은 여성 문학은 그런 변화를 다루고 있다.

앗시아 제바르는 『그들의 아파트에 있는 알제 여자 *Femme d'Alger dans leur appartement*』의 후기에서, 폭탄을 나르고 설치했던 젊은 여자들, 소위 ‘bombeuse’의 행동에 대해 이야기하고 있다. 그 여자들의 몸은 극단적인 폭력의 형태라고 할 수 있는 ‘몸에 폭탄을 장치한 상태’, 즉 죽음에 노출된 몸으로 나타난다.

야미나 메샤그라의 작품 『폭파된 동굴 *La Grotte éclatée*』 역시 전쟁의 폭력을 이야기하고 있다. 소설의 화자인 여성 또한 독립운동에 참여하면서 자기 자신에게 존재 의미를 부여할 수 있게 된다. 다시 말해 여기서도 여성은 탈주를 통해 자신의 역사를 만들어 나가는 것이다.

전쟁에서 여성의 몸이 폭력과 탈주, 자기 운명의 개척이라는 ‘변화’를 보여준다면, 독립 직후의 여성의 몸은 전혀 다른 양상으로 나타난다. 부제드라의 소설 『포기 *La répudiation*』(1969)에 나타난 종전 직후의 묘사에서, 어머니는 집에 갇힌 채 모든 권력을 가진 아버지의 지배에 순응하는 모습으로 그려진다. 전쟁은 아무것도 바꾸어놓지 못한 것이다. 말리카 모케템의 『걷는 남자 *Les hommes qui marchent*』(1990)에서도 1962년 이후의 ‘전후 원상복귀’를 암시하는 장면들을 볼 수 있다. 다만 종전과 함께 소녀들의 학교 교육이 시작되면서, 여성들이 집으로부터 멀어지는 것이 진정한 혁명으로 그려진다.

전쟁의 종식은 소설 속에서 다양한 가족과 공동체의 축제를 통해 묘사된다. 그런데 공공장소인 광장에서의 축제는 새로운 질서가 들어서면서 동시에 허락되는 것과 허락되지 않는 것, 좋은 것과 나쁜 것의 경계 또한 자리 잡는다는 것을 잘 보여준다. 말리카 모케템의 소설에 나오는 11월 1일의 축제 장면이 대표적이다. 주인공과 그녀의 자매는 함께 광장에 나가 베일을 쓴 여자들의 무리 속에 섞여 있다가, 술 취한 젊은 남자들에게 폭행을 당하고 추격당한다. 그녀들이 베일을 하지 않았기 때문에 ‘벗은’ 여자, 존중받지 않아도 되는 여자로 취급된 것이다. 군중 속의 다른 여자들이 방관하는 가운데 한 사진작가가 그들을 도와주고, 결국 경찰이 와서 사건은 해결된다. 그 ‘사진작가’는 베일을 벗은 여자들의 얼굴을 보도록 허락된 사람, 금기를 위반할 수 있는 사람이라고 할 수

있다. 전시에는 종종 군인들이 신분증을 만들기 위해 여자들의 사진을 찍었기 때문에 그런 일이 허락되었던 것이다. 공적인 공간에서 소녀들의 아버지와 경찰 이외에는 사진작가만이 유일하게 그녀들을 도울 수 있었다는 사실은 의미심장하다. 결국 주인공은 그 사건을 겪으면서, 독립의 환희와 함께 자신에게 어떤 위협이 다가오고 있다는 것, 무엇인가 잘못되어가고 있다는 것을 느낀다.

알제리 문학에서는 여자들이 소위 ‘운명’과의 단절을 이루어내는 순간들이 많이 등장한다. 앗시아 제바르의 『메디나에서 멀리 *Loin de Médine*』(1992)에는 새로운 질서에 저항하는 여성들의 초상이 그려지는데, 그녀들은 규범을 거부하고 집에서 도망쳐 사막을 가로지른다. 그녀의 다른 소설 『균열의 밤 *La nuit de la lézarde*』에서도 주인공 ‘누르’는 아이를 낳지 못한다는 이유로 이혼을 당한 후 집을 나와 사막으로 떠난다.

자밀라 암란은 전쟁에 참여했던 여성들을 인터뷰하여 그녀들이 자기 인생의 주인공이 된 결정적인 순간들을 채록했는데, 앗시아 제바르 역시 『무덤 없는 여자 *La femme sans sépulcre*』(2002)에서 잊혀진 여성 참전자 줄리카의 행적을 추적하고 있다. 그녀의 행적은 남자들의 이야기가 아니라 오직 여자들의 증언을 통해서만 기록되는데, 이 또한 식민 지배자와 여성을 굴종시키는 전통에 대한 여성들의 거부를 보여주는 것이다.

레일라 마루안의 『납치범 *Ravisseur*』(1998)에 등장하는 주인공은 자기 의사를 말하지 못하는 여성으로서 카텝 야신의 네지마와 유사한데, 아직 세상이 그녀들에게 말하는 주체로서의 자리를 내어주지 않았기 때문이다. 반면에 마이싸 베이의 첫 소설에서 주인공 나디아가 소리 높여 외치는 거부의 목소리를 막을 수 있는 것은 죽음밖에 없다.

우리는 알제리 여성들의 글쓰기를 통해, 가족과 부족으로부터

떨어져 나와 주체적 ‘자기-여성’이 되는 여성들의 역사를 읽어낼 수 있었다. 그녀들은 숱한 금기에 도전해야 했으며, 독립 이후에도 여성의 지위에 대한 온갖 위협과 억압에 대해 끊임없이 거부 의 목소리를 내고 있다.

주제어: 여성의 글쓰기, 알제리 전쟁, 몸, 아시야 제바르, 주체  
mots-clés: écritures féminines, guerre d’Algérie, corps, Assia Djebar,  
sujet

투고일: 2009년 9월 20일  
심사일: 2009년 11월 14일  
게재확정일: 2009년 11월 16일