

Introduction :

Si l'on considère la production littéraire maghrébine dans son plus vaste ensemble, force est de constater la place prépondérante qu'y occupe la thématique féminine. De Kateb Yacine à Rachid Boudjedra, de Mohammed Dib à Tahar Ben Jelloun, d'Assia Djebar à Nina Bouraoui entre autres, nombreux sont en effet les auteurs qui placent des figures féminines au centre de la problématique romanesque. On peut citer comme exemples plus précis les œuvres fondamentales parce que fondatrices de cette littérature que sont *Nedjma*¹ de Kateb Yacine, *La Répudiation*² de Rachid Boudjedra et *La Nuit sacrée*³ de Tahar Ben Jelloun où la question de la féminité est essentielle. L'extrême richesse de ces trois romans ne réside pas dans la seule dimension sociologique que la féminité des personnages recouvre ; mais dans le fait que Kateb, Boudjedra et Ben Jelloun ont su ajouter au premier intérêt romanesque, une véritable problématique littéraire autour de la figure féminine.

Les deux romans choisis *La Pluie*⁴ de Rachid Boudjedra et *La Voyeuse interdite*⁵ de Nina Bouraoui, présentent sur le mode de la confession le vécu de deux jeunes femmes aux prises avec une société où le fait d'être marqué par la féminité relève presque de la malédiction, caractérisée par le malaise et la blessure profonde que provoque la découverte du corps. Ainsi le corps figure de façon privilégiée dans l'écriture de la féminité et subit un énorme investissement symbolique. L'expression de la féminité se déploie dans une expression physique du corps si bien que la prise de conscience existentielle des deux jeunes femmes ne s'illustre pas dans une quelconque reconnaissance sociale, mais dans une recherche identitaire intime. Ainsi le problème n'est pas seulement d'être une femme dans un monde d'hommes comme certains voudraient le faire croire, mais plutôt d'être une femme intimement et

¹ Editions du Seuil Paris 1956.

² Editions Denoël Paris 1972.

³ Editions du Seuil Paris 1987. Prix Goncourt 1987

⁴ Editions Denoël Paris 1987 pour la traduction française.

⁵ Editions Gallimard Paris 1991. Prix inter 1991.

profondément ; et plus largement il semble que soit posée dans les deux œuvres la question de la difficulté d'être, tout simplement. En outre, si l'on se place d'un point de vue littéraire, l'écriture s'impose comme le seul moyen de revendiquer son identité en tant que parole du corps. De ce fait l'intérêt du propos sera de définir ce que peut être l'écriture du corps et avec elle l'écriture de la féminité qui semblent intimement liées dans ces deux œuvres.

Dans son ouvrage consacré à la littérature féminine au Maghreb, Jean Déjeux pose la question de savoir « pourquoi Nina Bouraoui a-t-elle écrit *La Voyeuse interdite* ? », et parmi les réponses, il propose : « pour imiter Rachid Boudjedra ? »⁶. Ainsi derrière cette affirmation assez polémique, le critique attire l'attention du lecteur sur les similitudes stylistiques de la jeune auteur franco-algérienne et d'un des plus grands auteurs algériens contemporains. Ainsi on connaît le goût prononcé de Rachid Boudjedra pour ce que l'on peut nommer l'écriture de l'excès, de la véhémence et de la démesure que l'on retrouve dans chacun de ses romans depuis *La Répudiation*, aussi bien dans des œuvres colossales comme *Topographie idéale pour une agression caractérisée*⁷ ou *1001 années de nostalgie*⁸, mais aussi des romans très courts comme *La Pluie* ou *L'escargot entêté*⁹. Or on ne peut qu'être frappé en découvrant *La Voyeuse interdite*, premier roman d'une toute jeune auteur – 24 ans à la parution en 1991 - par la ressemblance des deux styles. Ainsi à l'instar de Boudjedra, Nina Bouraoui étale les émois et les passions, accumulant la démesure ; le tout servi par une écriture incisive, réussite certaine sur le plan esthétique. De ce fait l'étude comparée d'un roman de Rachid Boudjedra et d'un roman de Nina Bouraoui autour d'un thème commun, propose un axe pertinent et privilégié pour mettre en lumière la richesse littéraire des deux auteurs et définir ce que peut être l'écriture du corps et de la féminité. L'obsession du corps et du sexe qui caractérise ces deux écritures, se mêle à une obsession du texte et du mot que l'on veut chaud, exacerbé, comme à vif.

⁶«Notes sur *La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui »- in *La littérature féminine au Maghreb*. Editions Karthala Paris 1994.

⁷ Editions Denoël Paris 1975

⁸ Ibid. 1979

⁹ Ibid. 1977

En outre à la lumière de la mise en rapport du roman *La Pluie* avec *La Voyeuse interdite* on pourra remettre en question le terme faussé de « littérature féminine » sous lequel on a voulu classer les auteurs maghrébines depuis Assia Djebar en lui donnant le monopole de l'expression de la féminité. En effet Rachid Boudjedra qui par ailleurs a toujours privilégié dans ses romans les personnages féminins, donne avec *La Pluie* l'exemple remarquable que l'écriture de la féminité ne se réduit pas seulement à l'écriture féminine. En outre quand on considère la richesse d'écriture de Nina Bouraoui on s'aperçoit a contrario que l'écriture féminine ne se réduit pas non plus à la seule expression de la féminité.

Parce qu'ils situent le corps au centre de la conscience existentielle, les deux auteurs ancrent d'emblée l'écriture du corps et de la féminité dans une dimension narcissique. En effet, la profonde solitude sociale, physique et existentielle à laquelle sont réduites les deux narratrices, les confine dans une intimité profondément égocentrique. Ainsi l'écriture s'apparente à une confession feutrée où la figure du corps prédomine jusqu'à exclure tout autre élément.

Si l'expression de ce moi intime qu'aucune autre voix ne vient interrompre, enferme les deux narratrices dans une circularité autour de la figure du corps, c'est sans compter la part d'imagination et de fantasme qui foisonne dans les deux romans et permet aux deux femmes de s'approprier un monde d'interdits. L'écriture apparaît comme le moyen privilégié de cette appropriation. Les deux jeunes femmes qui ont à charge la fonction narrative peuvent ainsi « créer des mondes parallèles » comme l'affirme Fikria, la narratrice de *La Voyeuse interdite*. L'écriture quitte alors le champ de la réalité pour une parole du fantasme qui ne peut s'illustrer que dans l'excès et la démesure.

Si le fantasme est par définition sans limite, l'écriture et l'expression narrative le sont aussi, si bien que se pose le problème de savoir comment finir. En effet l'écriture comme tout acte humain semble voué à l'échec, dans le sens où c'est un projet d'impasse qui se réalise en tant que tel. Parce que la mort est sans cesse envisagée par les deux narratrices jusqu'à s'imposer comme le fantasme central des deux romans vers lequel convergent tous les désirs du corps, on peut lire le roman suivant une ligne mortifère. Mais sans

nécessairement réaliser ce projet, il semble que l'écriture se déploie aussi dans l'impossibilité de raconter sa propre mort. L'écriture du corps et de la féminité peut ainsi être envisagée comme une expression de l'essoufflement.

1 Première partie :

**L'écriture du corps et de la
féminité : une écriture narcissique.**

La simple lecture des deux romans étudiés, nous pousse d'emblée à considérer la dimension profondément intime que recouvre l'écriture du corps et de la féminité. En effet, les deux voix féminines qui se font entendre frappent par la dimension esthétique et poétique qu'elles parviennent à atteindre du fait de ce parti pris pour l'intimité. En outre il semble dans nos deux œuvres que l'identité féminine s'illustre essentiellement dans la reconnaissance et l'acceptation du corps, ainsi l'écriture de la féminité s'organise nécessairement autour de la figure du Moi. Enfin si l'on considère l'écriture de l'intimité comme une écriture intériorisée de l'expression du moi, force est de constater la recherche identitaire que cette écriture recouvre.

L'intérêt de notre première partie serait de parvenir à démontrer que cette écriture choisit le narcissisme comme solution esthétique. En effet, il semble que tout soit question dans nos deux romans de débordements et de resserrements autour de la figure du moi.

Dans un premier temps nous tâcherons de montrer que l'écriture du corps et de la féminité s'illustre dans l'intimité du « Je » narratif qui apparaît comme un langage narcissique du corps. Ensuite, nous étudierons le cadre spatial dans lequel évoluent les deux figures féminines pour montrer comment l'organisation de l'espace agit sur les corps et exhorte ainsi leur narcissisme ; et pour définir les rapports complexes du corps féminin avec le corps monde. Dans un troisième temps enfin, nous tenterons de montrer que l'écriture du corps et de la féminité est en proie à un tel narcissisme qu'elle ne peut s'épanouir que dans l'intériorité et le mutisme.

On verra comment la dimension profondément égocentrique de ces deux écritures confère au texte une esthétique particulière qui semble répondre aux mots de Charles Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*¹⁰ : « De la vaporisation et de la centralisation du Moi ; tout est là. »

¹⁰ Extraits de «Journaux intimes » in *Les Fleurs du Mal*.

1.1 Le «Je », langage intime et narcissique du corps féminin

Le narcissisme que recouvre l'écriture est d'abord servi par l'utilisation du pronom personnel « Je » que l'on remarque dès la première page des deux romans et qui fait du personnage féminin, la narratrice de son propre drame. Le « Je » révèle d'emblée une écriture de l'intimité et plus précisément une écriture narcissique.

Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes consacre un chapitre à « L'écriture du roman » dans lequel il définit certaines conventions romanesques types et parmi elles le choix de l'utilisation de certains pronoms personnels. Selon l'avis de ce critique, « Je » est témoin et « Il » est acteur. Moins ambigu, ce qui n'exclut pas une certaine complexité, « Je » est par-là même moins romanesque. Ainsi derrière les romans écrits à la première personne du singulier, il semble se dessiner nécessairement des récits de l'intimité.

1.1.1 « Je » ou la revendication d'une écriture intime

Dans le cas des deux œuvres, l'étude de cette utilisation du pronom « Je » est intéressante puisqu'elle relève clairement du choix d'une écriture intime. Bien sûr le propos n'est pas de lire *La Voyeuse interdite* comme un récit autobiographique de Nina Bouraoui sous prétexte de cette utilisation du « Je » ; et plus évidemment encore *La Pluie*, journal intime d'une femme écrit par un homme, n'est pas un témoignage réel. Pourtant il y a bien une volonté des deux auteurs de définir une identité féminine au regard d'une écriture de l'intimité. Il semble en outre que l'écriture du corps et de la féminité comme revendication de l'identité, soit dans les deux romans indissociable de cette intimité première. L'utilisation de ce pronom pose d'emblée la question de la recherche identitaire comme le prétexte premier de l'écriture. En effet le fait même de pouvoir dire « Je » est déjà une revendication symbolique de l'identité. Dire « Je » et l'écrire c'est déjà être.

Ce choix d'une écriture de l'intimité comme toile de fond de l'écriture du corps et de la féminité, est clairement énoncé dans *La Pluie* où l'auteur choisit le journal intime comme mode de discours. Ainsi le titre initial du roman de Rachid Boudjedra, paru en langue arabe est *Journal d'une femme insomniaque*¹¹. Cette revendication certaine d'une expression intime révèle aussi une écriture narcissique. Écrit par soi-même, sur soi-même et pour soi-même, le journal intime est un espace éminemment narcissique : « Je ne puis – du coup – échapper au relâchement, à l'envie de m'écrire »¹². Dans le cas du journal intime, la voix narrative recouvre ainsi à la fois l'objet, le sujet, le produit et la production. En outre, il nécessite un dédoublement identitaire puisqu'il est l'autre lieu du Moi. Rarement entendu comme un chant glorieux du Moi, il délivre souvent le chant tragique de l'identité qui se cherche dans la douleur et *La Pluie* nous en donne de bons exemples :

« J'ai fait plusieurs lectures de ce journal écrit sous l'effet de la colère et de la fureur et du désarroi comme on dévore ses propres doigts »¹³.

Le journal intime s'il a une fonction analytique, trouve son intérêt dans la capacité qu'il a de définir un système de références où la figure du Moi domine. Enfin il pose la question de l'énonciation autobiographique dans un genre littéraire où la première personne se veut pleine et légitime.

Dans *La Voyeuse interdite*, si Nina Bouraoui prétend écrire un roman de fiction, il est évident que l'utilisation du « Je » narratif confère au récit une dimension intime ; et on lit le roman comme l'écriture de la vérité et la brutalité sur le mode sincère de la confession.

Dans les deux romans l'identité féminine définie par le « Je » est à la fois objet et sujet de la narration, l'héroïne est aussi narratrice et elle porte de ce fait un regard sur elle-même. C'est une démarche éminemment égocentrique et narcissique qui est de ce fait mise en œuvre.

Dans le roman de Nina Bouraoui, le personnage principal et narrateur qu'est Fikria, dresse un portrait d'elle-même comme on écrit un journal intime. Or elle n'a pas recours comme la narratrice de *La Pluie*, au journal intime qui

¹¹ Titre original : *Leiliyat imraatin arik* (éditions Enal-Alger 1985)

¹² *La Pluie* p.10

¹³ *Ibid.* p.36

permet un dédoublement formel du Moi. Pour remédier à ce manque, l'auteur choisit d'insérer aux pages 102, 103 et 104 du roman, un passage à la troisième personne du singulier qui place Fikria en position de personnage considéré par un narrateur omniscient. On peut supposer que ce jeu littéraire sert à montrer le dédoublement qu'opère la jeune fille pour parvenir à se considérer de l'extérieur, ce qu'elle confirme en disant : « J'arrive à me dédoubler ».¹⁴ Ainsi par ce dédoublement, Fikria parvient à se nommer au moment même où le drame de sa vie est en train de se jouer :

*« Fikria voulait juste voir son visage (...) Elle allait devenir une femme. Une femme sous le corps d'un homme. »*¹⁵

Dans ce passage, elle se nomme elle-même « la voyeuse »¹⁶, seule occurrence dans toute l'œuvre, donnant ainsi le titre au roman.

Cette question du dédoublement de la figure féminine nécessaire à la recherche identitaire, est traitée par Hafid Gafaïti dans son essai *Les femmes dans le roman algérien*¹⁷. Dans une vision essentiellement psychanalytique, l'auteur considère notamment « la structure de dédoublement féminin » comme le « fondement de son narcissisme »¹⁸.

Si les deux femmes sont narratrices de leur propre destin, elles ont ainsi toutes les armes en main pour définir un monde bâti autour d'elles-mêmes puisqu'elles ont la charge de décrire les lieux : « ma chambre », « ma maison », « ma ville » ; ainsi que les autres personnages « mon frère », « ma mère », « ma sœur »... L'espace comme on l'étudiera ultérieurement, ainsi que les personnages ne sont jamais décrits pour eux-mêmes, mais toujours en rapport avec la femme-narratrice et surtout avec son intériorité. De ce fait tout est vu à travers leur seul regard, le tout rendu par un soliloque qu'aucune autre voix ne vient interrompre :

*« Moi, moi, moi ! Tout mon être porte et supporte l'aventure, je suis la mère nourricière, l'épicentre. »*¹⁹

¹⁴ *La Voyeuse interdite* p.61

¹⁵ Ibid. p.103

¹⁶ Ibid. p.102

¹⁷ éditions L'Harmattan 1996

¹⁸ chap. « La femme et son double » p.301.

¹⁹ *La Voyeuse interdite* p.126

Fikria s'affirme ainsi comme la seule narratrice des événements, et surtout la seule à les vivre :

*« Je suis la veine centrale de l'événement, le premier moteur des êtres, la libératrice des citadelles d'antan (...) Je détiens la perspective, maintiens l'horizon et rien n'échappe à mes pinceaux marrons, supports sensibles de l'émotion. »*²⁰

Du fait de cette suprématie des deux narratrices sur l'action et sur la narration, les autres personnages du roman subissent également le regard intransigent des deux femmes. Dans *La Voyeuse interdite* par exemple, la narratrice ne considère la figure de sa mère et celle de ses sœurs que par rapport à elle-même et tout rapport à l'autre s'organise dans un rapport à soi qu'illustre bien cette analyse de Fikria :

*« Projection de moi sur ma mère,
« Projection de ma mère sur moi »*²¹

En outre toutes les figures féminines du roman sont présentées comme des analepses ou des prolepses du personnage principal : la mère est la projection de Fikria dans le futur :

*« Mon avenir est inscrit dans les yeux sans couleur de ma mère »*²²

Ainsi il semble que « Je » définisse ici une identité excentrique qui reçoit l'écho d'elle-même et des autres composantes féminines. De la même façon dans le roman de Rachid Boudjedra, bien qu'on assiste à l'échec de l'identification de la narratrice à la figure maternelle, le rapport mère/fille existe par sa négation même et sous entend d'emblée un rapport à soi :

*« Ma mère était trop irréaliste. Savoureuse. Absente à sa façon aussi. Comme chiffonnée. Comme figée dans une perpétuelle absence sans espoir. »*²³

En outre, l'organisation formelle du roman de Boudjedra sert le narcissisme de la narratrice, puisque le récit principal que Bahia Nadia Ouhibi-Ghassoul²⁴ qualifie de « macro-récit » n'est interrompu que par des « micro-récits » qui ne font qu'accroître l'intérêt du lecteur pour la narration

²⁰ Ibid. p.99

²¹ Ibid. p.127

²² Ibid. p.16

²³ *La Pluie* p.20

²⁴ Rachid Boudjedra, *une poétique de la subversion*. Chap. « l'écriture dans l'œuvre de Boudjedra » p.103.

principale. Tout dans ce roman est sujet à digression : l'univers hospitalier, les tabous et les hypocrisies de la société, l'épisode du chat ou de la souris ... mais il n'empêche que chacun de ces épisodes s'éclaire à la lumière du macro-récit : le journal d'une femme insomniaque.

Ainsi :

« L'écriture est un brouillage des données du réel pour mieux lui restituer son humus et son argile. Reste à ne pas laisser échapper le bout du fil conducteur (...) qui relie les événements les uns aux autres et charpente la structure. »²⁵

Or il est certain que dans *La Pluie*, c'est l'intimité narcissique omniprésente dans chacun des récits qui unifie et charpente la structure du roman

1.1.2 « Je » ou la revendication d'une écriture du corps

La particularité du « Je » narratif qu'il faut à présent mettre en lumière est que dans les deux romans, en plus d'être l'expression du moi intime, il recouvre essentiellement la figure du corps.

Si l'on a défini l'emploi du « Je » comme la revendication symbolique d'une identité féminine qui se nomme en tant que telle, on peut y voir aussi dans une dimension plus prosaïque, la revendication d'une existence physique et charnelle pleinement assumée. En effet la revendication identitaire de la femme par l'acceptation de son propre corps et avec elle surtout celle de sa féminité, permet une prise charnelle sur le monde qui l'entoure. Toute la force et l'originalité de l'écriture de Rachid Boudjedra et de Nina Bouraoui résident dans cette capacité à exalter le corps et la sexualité au sein du texte, par un renversement de la vision traditionnelle de la sexualité elle-même. Ainsi l'écoute accordée dans les deux romans aux désirs du corps qui recouvrent les exigences charnelles et sexuelles, permet un enracinement quasi sexuel de tout le corps dans l'écriture de la féminité.

Pour Jean Déjeux : « le corps participe du narcissisme de la narratrice. Une idée vivante ne peut être dite que par quelqu'un de vivant, et donc

²⁵ *Le Démantèlement* p.148

quelqu'un qui a un corps.»²⁶ Dans les deux romans, la femme recouvre son être au monde par le corps, plaçant ainsi les désirs de celui-ci au premier plan de la conscience identitaire. De ce fait l'utilisation du «Je» est bien le langage premier du corps.

Les références au corps foisonnent dans les œuvres si bien que tout rapport au monde et aux autres personnages est vécu sur un plan physique beaucoup plus que sur un plan affectif ou sentimental. Le corps est démembré, disséqué, étudié de l'intérieur ; considérons par exemple la description que Fikria fait de sa sœur Leyla :

*« J'aime enfoncer mes doigts dans la cascade de graisse qui fait des vagues de lait sur son ventre. Quand mon index court le long de sa petite colonne vertébrale, creusée comme celle de l'hippocampe, ses yeux se colorent en jaune, sa gorge se transforme en une fourmilière affairée, et je sens son sang rugir sous sa peau comme la pulpe de l'orange sanguine. »*²⁷

L'écriture se trouve dépourvue dans *La Voyeuse interdite* de toute affectivité. Le corps s'impose comme le seul moyen d'un contact avec l'autre :

*« Je ne joue jamais avec ma petite sœur, nous nous caressons tout le temps, elle se blottit contre moi (...) nos cœurs se répondent par des battements saccadés et je laisse le dialogue des chairs faire son travail. »*²⁸

Il s'établit un rapport tellement charnel entre les corps, qu'il en devient animal ; c'est ce rapport violent qui fait l'originalité de l'écriture.

Parallèlement dans *La Pluie*, la narratrice évoquant sa jeune tante neurasthénique décrit « un corps à corps interminable. Avec le sexe de (sa) tante se découvrant par intermittence. Epilé. Glabre. Gris. Comme pelé. Comme saugrenu. Avec le sillon rouge. Moite. »²⁹ Le corps est ainsi évoqué dans ses moindres détails sans que cette évocation ne suscite la moindre référence affective ou intellectuelle. Le corps nous est livré dans sa matière brute. Il est omniprésent dans les deux œuvres et recouvre la totalité de l'identité féminine.

²⁶ Dans *L'écriture féminine au Maghreb*.

²⁷ *La Voyeuse interdite* p.49

²⁸ *Ibid.* p.49

²⁹ *La Pluie* p.42

En outre, quand il n'est pas évoqué directement, on le retrouve dans l'évocation des odeurs, des moiteurs aussi. Dans *La Voyeuse interdite* chaque personnage féminin – nous devrions dire plutôt chaque corps féminin – à sa propre odeur. La guérisseuse venue de Kabylie : « son corps versait sur chaque marche de l'escalier des parfums âcres, acides ou poivrés » ; Ourdhia l'aide domestique : « son odeur (...) Je me souviens maintenant d'un mélange d'ambre, de musc et de réglisse ».

Si l'on revient à l'affirmation selon laquelle « je » est le langage premier du corps, il faut remarquer à présent à quel point l'identité féminine est entièrement soumise à l'acceptation de ce corps. Pour Rachid Boudjedra plus précisément, le corps est sans cesse « vécu comme une plaie et une blessure »³⁰ qui définit nécessairement et tragiquement l'identité féminine. Ainsi le fait de considérer par exemple, le passage à la puberté comme la cause du trouble originel et ontologique chez la femme – ce que l'on retrouve aussi chez Nina Bouraoui – prouve bien le regard narcissique que la femme porte sur son propre corps :

*« Je me vis dans la glace. Yeux énormes me mangeant le visage. Jambes longues. Hanches sveltes. Taille fine. En un mot : narcissique ! »*³¹

*« Et ça continue ! Mes mamelles déformées me font mal, deux creux ont modifié ma chute de reins, sous mes bras, une ombre odorante se développe de plus en plus (...) Je suis un épouvantail, une femelle au sexe pourri qu'il faut absolument ignorer pour échapper à la condamnation divine »*³²

Le corps investit pleinement l'écriture de la féminité, surtout dans une dimension sexuelle et ancre de ce fait les deux romans dans une réalité physique et charnelle. Rachid Boudjedra et Nina Bouraoui entendent ainsi faire voler en éclats les bienséances et les conventions dans la manière traditionnelle de parler du corps et dans le refus d'écouter son langage. Les deux œuvres nous plongent dans ce que Jean Déjeux appelle un « monde renversé où la femme sort de l'espace domestique rompant ainsi l'équilibre traditionnel qui

³⁰ Dans *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*. Hafid Gafaiti

³¹ *La Pluie* p.133

³² *La Voyeuse interdite* p.31

veut que le sexe féminin ne vienne pas investir un espace essentiellement masculin »³³ ; ainsi Fikria affirme :

« Descendez de vos tanières, ne perdons plus notre temps et le leur (les hommes) désorientons avec courage le cours de la tradition, nos mœurs et leurs valeurs, arrachons rideaux et voiles pour joindre nos corps. »³⁴

Parce que s'il est question de corps dans les deux romans, il est surtout question de sexe, d'émois et de passions. Le « je » s'impose ainsi comme le langage premier du sexe. Les deux narratrices évoquent ainsi à plusieurs reprises leur sexe comme un moyen de plaisir, ce qui rompt avec la tradition qui a toujours voulu que le corps soit caché, camouflé voire castré. Ici on exalte les corps et les sexes et avec eux le plaisir féminin, reconnaissant ainsi la suprématie de la femme sur son propre corps. L'évocation de la masturbation que l'on trouve dans les deux romans confirme cette volonté de posséder son corps et de se soumettre à ses exigences :

« Quant au plaisir... pour certains il se satisfait péniblement sur le carrelage d'une cuisine aveugle, pour d'autres, il se contente de la nuit et d'une main experte sous des couvertures ! »³⁵

Plus clairement encore la narratrice de *La Pluie* reconnaît et accepte à la fin du roman sa féminité en découvrant le plaisir :

« Je caressai mon sexe. Je me ramollis aussitôt (...) Mes yeux se remplirent de larmes. Mes doigts continuèrent de me caresser. (...) Je me mis en mouvement. violemment. Le plaisir m'inonda. Me monta à la tête : encre violette. Ma féminité déborda. Se répandit dans l'atmosphère de la chambre. Je fis le tour de mon corps. »³⁶

Ainsi se mêle dans la même phrase et dans le même sentiment, le « je », le corps, le sexe et le plaisir.

En outre pour Rachid Boudjedra « le roman est une transgression permanente » et la sexualité semble s'affirmer comme un rapport entre le texte et le corps. Non seulement il y a une exaltation du corps et de la sexualité au

³³ *Littérature féminine au Maghreb 2^{ème}* partie « l'affirmation de soi « je ». le « je » langage du corps.

³⁴ *La Voyeuse interdite* p. 14

³⁵ *La Voyeuse interdite* p.63-64

³⁶ *La Pluie* p.135

sein de l'écriture, mais aussi il apparaît que l'écriture s'apparente elle-même à un acte sexuel :

« J'ai souvent la sensation en écrivant avec une main qui court le long du papier d'une façon feutrée que mes vertèbres se remplissent de mousse – de savon – celle là. »³⁷

Dans *Le Démantèlement* – autre roman de Rachid Boudjedra, Selma l'héroïne qui semble préfigurer le personnage de *La Pluie*, établit le rapport intrinsèque qui s'opère entre le texte et plus précisément l'écriture, et la sexualité :

« Pourquoi les hommes ont-ils monopolisé les grossièretés, les obscénités et les lubricités (...) Pourquoi donc ? Vous vous êtes réservé les mots blasphématoires, les mots hérétiques et les mots révoltés, et vous nous avez laissé les lettres chétives des larmes furtives, des sanglots étouffés et des désirs refoulés. Pourquoi ? Voilà donc le lien intime entre la grammaire et la sexualité »³⁸

Selma établit une hiérarchie des lettres et impose une parole sexuée qui confine l'écriture du corps et de la féminité dans une dimension intime et profonde ; et devient de fait le lieu de la souffrance féminine. C'est précisément cette tendance que la narratrice de *La Pluie* tend à inverser en se réappropriant l'écriture et avec elle, la sexualité.

Il y a donc dans l'écriture du corps et de la féminité une relation nécessaire au charnel et à la volupté servit par l'ancrage de chaque mot dans une réalité physique. Le corps et plus précisément le sexe, se placent donc au centre de l'écriture de la féminité.

Au terme de cette première étude on peut affirmer que l'écriture de la féminité dans les deux romans ne semble s'épanouir que dans une dimension intime et charnelle. C'est cette intimité première qui ancre l'écriture dans une esthétique narcissique et est à l'origine de la conscience existentielle de la femme.

³⁷ Ibid. p.29

³⁸ *Le Démantèlement* p.146

1.2 Le corps féminin au centre d'un corps monde

En outre, le narcissisme qui caractérise dans les deux romans l'écriture du corps et de la féminité est servi par le cadre spatial qui place les deux femmes narratrices au centre d'un monde marqué par une profonde dichotomie intérieur/extérieur.

En effet, on note plusieurs divisions et subdivisions entre ces deux éléments spatiaux qu'il convient de séparer et d'opposer ; l'intérieur est représenté par la maison et la chambre où le corps est confiné et l'extérieur est représenté par la rue où le corps est en danger. Ainsi le corps féminin est placé au centre de cette dichotomie puisque comme le confie la jeune femme de *La Pluie* : « Il y a le dedans et il y a le dehors »³⁹.

En outre l'étude de cette dichotomie intérieur/extérieur nous aide aussi à considérer le rapport complexe qui s'opère entre le corps du monde et le corps féminin dans l'écriture des deux romans. Il semble que l'on puisse établir facilement une mise en rapport de ces deux corps dans la même vision narcissique et emphatique, pour ainsi définir le corps du monde comme un macrocosme dont le corps féminin serait le microcosme.

1.2.1 Le corps féminin menacé à l'extérieur et prisonnier à l'intérieur

Si l'on désire définir l'écriture du corps dans les deux romans, il faut d'emblée considérer le cadre tout à fait particulier dans lequel les deux corps féminins évoluent. On étudiera ultérieurement le cadre temporel, pour ne s'attacher à définir dans cette partie que le cadre spatial qui apparaît comme marqué par une dichotomie intérieur / extérieur. En effet, il n'y a d'homogénéité de l'espace qu'au sein de ces deux dimensions, d'un côté le dedans, de l'autre le dehors; et chacun de ces deux espaces agit différemment sur les corps.

³⁹ *La Pluie* p.12

Il est intéressant de voir que les différents sens du corps féminin, permettent seuls de faire le lien entre ces deux espaces. La présence de la fenêtre derrière laquelle se réfugient les deux femmes et qui donne vue sur la rue, symbolise la démarcation entre le dedans et le dehors. Son but est de séparer et paradoxalement grâce à elle on peut connaître de l'intérieur, la réalité de l'extérieur. . Elle est, ce que Rosalia Bivona appelle «un diaphragme entre deux formes, entre deux mondes. »⁴⁰

Pour définir brièvement la problématique spatiale dans les deux romans, on peut dire que le dehors est défini par la rue et la ville, des lieux où le corps féminin est nécessairement en danger, mais aussi sujet au fantasme du fait de l'interdit ; tandis que le dedans est défini par la demeure familiale et la chambre, des lieux où le corps est à la fois enfermé et protégé.

La rue symbolise le lieu de tous les dangers pour le corps féminin, ainsi la narratrice de *La Pluie* ne cache pas son angoisse :

« J'ai peur de la rue. La cohue. Les hommes. Comme s'ils étaient constamment en chaleur »⁴¹.

C'est un lieu où les corps s'observent bien sur, mais aussi se frôlent et se touchent ; le lieu où le corps devient pour la première fois accessible à l'autre. Le dehors est un espace sans protection, où l'on est directement confronté aux corps étrangers. C'est un lieu interdit aux femmes et réservé exclusivement à la gent masculine :

« J'ai vite compris que je devais me retirer de ce pays masculin, ce vaste asile psychiatrique. »⁴².

Il est intéressant de poser le problème à l'envers pour montrer que c'est peut être aussi parce que le corps féminin est absent de ce lieu, que celui ci devient le lieu de la folie et du vice. Exposé aux regards des hommes de la rue, le corps féminin devient un objet sexuel et rien de plus ; un passage de *La Pluie* illustre parfaitement cette analyse :

⁴⁰ *L'interculturel : Réflexion pluri-disciplinaire*. chap. «L'interculturalité dans *La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui.

⁴¹ *La Pluie* p. 25

⁴² *La Voyeuse interdite* p.21

« Je décidai de rentrer chez moi (...) Un adolescent m'emboîta le pas. La langue pendante (...) Il me suivait avec l'air de dire j'ai envie de dévorer cette chair vive. Je n'en connais pas le goût. Il dit brusquement et d'une seule traite je veux mettre ma main dans ta grosse tortue tortueuse velue. »⁴³

Pour la jeune femme médecin, le dehors ne se limite pas seulement à la rue. Il comprend aussi la Polyclinique où elle travaille et les transports en commun qu'elle emprunte pour s'y rendre. Le bus est un espace où sont concentrés tous les vices de la société ; un microcosme où se trouvent résumés à la fois les troubles, leurs causes et leurs conséquences : la séparation violente entre les femmes et les hommes, le comportement obscène de certains hommes : « Un des passagers essaya de me pincer les fesses », la résignation des femmes : « Je fis semblant de ne rien sentir »⁴⁴. Plus largement, il illustre « Une terrible frustration élevée au rang de mythe »⁴⁵. La clinique de son côté, est le lieu où sont diagnostiquées essentiellement des maladies sexuelles (cancer de l'utérus, maladie de l'appareil génital...) qui sont autant de métaphores pour illustrer la sexualité malheureuse parce que frustrée, des hommes et des femmes... Cette illustration culmine par la répétition excessive au cours de la quatrième nuit, du récit de la tentative de viol par un malade qu'a subi la secrétaire du médecin. Ainsi chez Rachid Boudjedra le dehors est bien le lieu du danger et de la maladie où le corps est le premier touché.

Pourtant à cause de ce danger qu'elle recouvre, la rue va revêtir une autre dimension ; elle devient le lieu du fantasme et de l'imagination dans une logique ambiguë qui mêle l'attraction à la répulsion. Le lieu du mal et de l'angoisse devient un lieu attirant. La narratrice de *La Voyeuse interdite* qui à la différence de la jeune femme de *La Pluie*, n'est jamais sortie de chez elle, a baptisé sa rue : la « Rue du Fantasme », à laquelle l'utilisation de la majuscule donne une importance supérieure. Le danger que constitue la rue fait naître chez Fikria le désir même d'y avoir accès, dans un processus connu qui consiste à désirer ce qui est interdit. Observer la rue devient une obsession pour la jeune femme ; d'où le titre du roman *La Voyeuse interdite* : « Je suis l'œil

⁴³ *La Pluie* p.82

⁴⁴ *La Pluie* p.103

⁴⁵ Ibid.

indiscret qui caché derrière vos enceintes, vos portes, vos trous de serrure afin de dérober un fragment de Vie qui ne m'appartiendra jamais ! »⁴⁶ Mais à l'intérieur, on cherche à bannir le monde du dehors, la « belle terrasse ensoleillée » qui faisait le charme de la maison de Fikria, est devenue sur ordre du père un « jardin d'hiver »⁴⁷ duquel on ne peut avoir accès à la rue, et d'où on ne peut être aperçu.

L'espace intérieur, symbolisé par la chambre et plus largement la demeure familiale, est marqué par la même ambiguïté. En effet, par opposition au dehors, le dedans est un cocon, un refuge où se protéger de la « folie de la rue ». C'est le lieu où le corps ne peut être atteint : « Le monde extérieur est bourbeux. Gluant. Sacchariné. Mou. Alors que le monde intérieur reste à l'abri »⁴⁸. La chambre surtout est considérée comme le lieu privilégié de l'enfance, toujours évoquée avec beaucoup de nostalgie.

Pourtant comme le monde du dehors, le monde du dedans est à double tranchant, et la chambre s'apparente très vite à un lieu où le corps est enfermé et meurtri parce que privé de liberté. Difficile de différencier alors, le cocon d'une prison. Une phrase de *La Voyeuse interdite* illustre parfaitement l'ambiguïté du lieu : « Ma demeure a le calme d'un fond marin ... » ce qui confère à la chambre tranquillité et sérénité ; mais le complément change radicalement de sens quand on considère ce qui suit : « ... tapissé d'algues vénéneuses, le mutisme de la mort ! »⁴⁹ Evoquant encore de longues journées ennuyeuses Fikria confie qu'elle les passe « terrée dans un des quatre coins de [sa] cellule »⁵⁰. En effet, par opposition à la rue qui est le lieu du mouvement, de la liberté et de la vie, la chambre est un lieu mortifère sans surprise, sans changement et sans hasard où la narratrice de *La Pluie* confie avoir « fourré [son] être comme à l'intérieur d'un mouvoir »⁵¹.

⁴⁶ *La Voyeuse interdite* p.15

⁴⁷ Ibid. p.24

⁴⁸ *La Pluie* p.53

⁴⁹ *La Voyeuse interdite* p.16

⁵⁰ Ibid. p.66

⁵¹ *La Pluie* p.41

Ainsi il se dessine une véritable rivalité entre le dedans et le dehors, d'où le terme de dichotomie qui s'accroît d'autant plus qu'une autre rivalité naît au sein de chaque espace comme on l'a vu. Mais il convient de s'intéresser à nouveau à la dichotomie intérieur/extérieur et de montrer le rôle essentiel que joue la fenêtre aussi bien comme moyen d'avoir accès du dedans au dehors, mais aussi comme élément participant du narcissisme des deux narratrices.

Les deux femmes narratrices prises entre deux espaces qui ne les satisfont pas, définissent un espace entre-deux symbolisé par la fenêtre. Ainsi elles ont accès sur la rue, sans que l'on ait accès à elles :

« Je reste tapie derrière ma fenêtre. Là, spectatrice clandestine suspendue au-dessus de la ville, je ne risque rien. »⁵²

« Sculpture cubique représentant une femme assise et repliée sur son corps. Enroulée dans son malheur d'être. Enfant la rue m'était interdite. Je ne quittais donc pas ma fenêtre (...) pour vivre ainsi l'aventure de la rue. »⁵³

Cette seconde citation offre un formidable écho à la description que Nina Bouraoui donne de son héroïne. Il semble que la jeune narratrice de *La Pluie* décrit précisément la narratrice de *La Voyeuse interdite* tant leurs mots s'appellent et se répondent.

La fenêtre est donc un diaphragme qui s'ouvre et se ferme comme un œil sur le monde de la rue « plus grande que d'habitude » (elle) « affiche fièrement une clarté impénétrable. Derrière le verre : la vie »⁵⁴. Réellement et symboliquement, l'œil et la vue deviennent les sens les plus sacralisés du corps féminin. Ils participent aussi au narcissisme de la narratrice. L'isolement derrière la fenêtre, est prétexte pour un regard voyeur ce qui est surtout vrai pour *La Voyeuse interdite* ; et ce que les deux femmes voient dans la rue devient leur monde à chacune. Il y a une appropriation du monde qui s'opère par le regard, qu'illustre bien l'emploi de l'adjectif possessif « ma » pour qualifier la rue dans les deux romans. C'est grâce à cette fenêtre que la rue devient le support du fantasme et de l'imagination :

⁵² *La Voyeuse interdite* p.21

⁵³ *La Pluie* p.89

⁵⁴ *La Voyeuse interdite* p.87

« Cultiver l'imagination qui vous déportera dans un autre temps à l'ombre d'un arbre fécond, celui de la création, si elle ne suffit pas, prendre appui sur la rue, du haut de votre fenêtre. »⁵⁵

La fenêtre joue un autre rôle important aussi parce qu'en tant que lien entre l'extérieur et l'intérieur, c'est elle qui subit les assauts du dehors pour contaminer le dedans. En effet, si c'est deux mondes sont clairement opposés, on note une pression des éléments extérieurs pour pénétrer l'espace intérieur. Cette pression d'un lieu sur l'autre, est assez symbolique dans le rapport au corps puisque c'est lui qui est visé.

Le danger symbolique qui agit au dehors est caractérisé de façon très précise et très physique. Dans *La Voyeuse interdite*, c'est le bruit de la rue qui est menaçant :

« Les volets de ma fenêtre claquent, une rumeur en forme de spirale monte de la rue et fait valser tous les objets. Tornade de cris et de bruits. »⁵⁶

Dans *La Pluie*, le danger du dehors est symboliquement représenté par deux éléments naturels la pluie et les branches du mûrier :

« La pluie frappe violemment le toit de la maison (...) La pluie est un vrai danger (...) Elle redouble de violence. Avec le déluge le mûrier – tout contre ma fenêtre – en profite pour se déchaîner. Ses branches s'agitent et rampent dans un mouvement perpétuel effrayant. Elles avancent vers la fenêtre fermée en une reptation faramineuse. Comme fureteuses. Racoleuses. Frôleuses. »⁵⁷

Ainsi on a pu mettre en lumière le rapport complexe et ambiguë qui lie le corps féminin à l'espace intérieur et extérieur. On a vu que le dedans n'est pas seulement un lieu protecteur et le dehors pas forcément un lieu à bannir, du moins dans l'esprit des deux jeunes femmes. Si l'on poursuit l'analyse de l'espace extérieur en élargissant le cadre de la rue à l'ensemble de la ville, on peut définir un corps monde qu'il sera intéressant de confronter ensuite au corps féminin.

⁵⁵ Ibid. p.65

⁵⁶ Ibid. p.90

⁵⁷ *La Pluie* p.21

1.2.2 Corps féminin et corps du monde

Pour mettre en lumière le rapport qui s'opère entre le corps féminin et le corps du monde et montrer ainsi la pertinence de leur comparaison, nous avons choisi d'étudier la description que les deux auteurs donnent de la ville où se déroulent les deux actions à savoir Alger. Cette description frappe d'emblée par le sentiment de malaise qu'elle peut susciter chez le lecteur. C'est dans ces passages précisément que l'écriture de Nina Bouraoui se rapproche le plus de celle de Rachid Boudjedra du fait d'une même dimension emphatique et d'une même attirance pour l'excès. Cette description illustre également le profond attachement qu'ont les deux auteurs pour cette ville.

Chez Boudjedra la description se fait en trois temps, c'est ce que la narratrice appelle ses « digressions sur la ville »⁵⁸, tandis que chez Bouraoui on trouve une description d'Alger à la fin de la deuxième partie⁵⁹ qui signale la fin de la description du cadre spatio-temporel. Mais les deux descriptions qui nous sont données frappent par l'organisation interne qui sert une même violence du style et des images. Elles sont prétextes à une écriture du détail et donc à une écriture d'une extrême richesse. Le corps du monde qu'est la ville, est défini avec la même précision qu'un corps humain.

Rachid Boudjedra privilégie souvent les phrases courtes, parfois nominales qui produisent chacune une vision précise, brève et concrète, comme autant de tableaux qui se superposent pour former une vision confuse et complexe de la ville :

« La ville m'absorbe. Obsédante. Mi-Bleue. Mi-grenat. Irréelle. Désordonnée. Comme floue. Bougée. »⁶⁰

Souvent la signification est présente mais elle est diluée au fil des pages, décalée par rapport au référent.

Chez Nina Bouraoui on remarque le même procédé ou presque puisqu'elle privilégie la juxtaposition de groupes nominaux ; cela produit le même effet de superpositions de tableaux :

⁵⁸ *La Pluie* p.61

⁵⁹ *La Voyeuse interdite* p.68, 69, 70, 71, 72.

⁶⁰ *La Pluie* p.22

« *Son ventre refuge des inspirés, catacombe ouverte au public, cosmos du vieux monde, porte trop d'enfants, nourrit trop d'affamés* »⁶¹

On note aussi de nombreux détours empruntés par la syntaxe et une utilisation excessive des mots – une synonymie pratiquée à l'outrance :

« *Traits . Hachures. Lézardes. Fissures.* »⁶²

« *Comme adhésif. Collant. Gluant.* »⁶³

Cet excès de synonymes se retrouve aussi chez Nina Bouraoui :

« *Désormais vieille fille, flétrie par les années, piétinée par les nouveaux hommes* »⁶⁴

Cette outrance de l'écriture s'illustre également par l'accumulation des mots et des images à l'instar de Nina Bouraoui qui « accumule les horreurs dans une sorte de litanie de croupissures et de déchets »⁶⁵. La description de la ville est ainsi rendue dans les deux romans par de longs paragraphes sans ponctuation ou presque, qui produisent un flot continu de la parole telle l'eau du caniveau ou la pluie qui s'écoule. La lecture de ces passages suscite le même sentiment d'écoeurement et de saturation tant par l'horreur des visions qu'elle suscite que par le flot de mots incessant :

Nina Bouraoui *La Voyeuse interdite* (pages 71 et 72)

« *L'urine embaume chaque marche, chaque palier, des odeurs de vieux moutons s'échappent des boucheries ensanglantées, les quartiers de viande suintent, les squelettes s'éreintent au bout des crochets du manque, la sciure emprisonne les mouches emphysémateuses, les égouts éclatent, les prix s'éclatent, les bidonvilles contaminent le cœur de la ville, tumeurs cancéreuses, les cabanes gondolées par les globules désaxés s'accrochent aux murs des quartiers miséreux (...) les sexes se morfondent, les esprits se fondent, les corps se confondent (...) les rats mangent les chats et mordent les enfants.* »

Rachid Boudjedra *La Pluie* (pages 143 et 144)

« *Tandis que la ville continue de macérer dans ses boues. Ses eaux. Ses ordures. La ville c'est à dire quelque chose comme un rebut. Avec ce même accent obscène et dérisoire. Emphatique et burlesque (...) Avec cette odeur spécifique de linge bouilli qui flotte au long de l'automne. Ou plutôt une odeur de lagune*

⁶¹ *La Voyeuse interdite* p.69, 70.

⁶² *La Pluie* p.64

⁶³ *Ibid.* p.143

⁶⁴ *La Voyeuse interdite* p.68

⁶⁵ Chap. « Remarques sur *La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui » in- *Littérature féminine au Maghreb* Jean Déjeux.

saumâtre de melon pourri de poisson avarié d'huile d'olive usée par plusieurs fritures de gaillon décapant les poumons d'égouts à ciel ouvert. Peut être un mélange de toutes ces odeurs qui en émanent d'autant plus fortement que les orages n'arrivent pas toujours à se libérer. Ville donc réduite à baigner dans sa vapeur opaque. »

Il semble que les deux auteurs utilisent les passages descriptifs dans un même but esthétique. Ce qui retient l'intérêt du lecteur ce n'est pas l'histoire mais l'avalanche, la prolifération de mots et de détails, leur minutie, l'abondance de remarques apparemment futiles et anodines. Le texte narratif devient poétique, et l'intérêt esthétique se substitue à l'intérêt romanesque.

En outre il y a dans ces deux descriptions d'Alger, quelque chose de profondément vivant. Le mélange des bruits et des odeurs dans un même sentiment d'écœurement révèle le bouillonnement qui anime la ville, qui s'apparente ainsi à un corps humain en proie aux variations physiques et charnelles. Nina Bouraoui évoquant son enfance algéroise confie « Alger est une ville bouillonnante et sensuelle »⁶⁶.

La description de la ville est construite sur une métaphore filée qui consiste à apparenter Alger à un corps féminin et plus précisément à un corps malade. Pour Rachid Boudjedra « la ville ignore tout de sa propre maladie qui la ronge de l'intérieur »⁶⁷ et pour Nina Bouraoui elle n'est plus qu'« une poitrine tuberculeuse »⁶⁸ victime de la « peste ». Alger est en proie à la dégradation interne et profonde du corps qui la constitue, et à l'avilissement. On lit dans *La Voyeuse interdite* que la ville est « flétrie par les années » et « piétinée », et dans *La Pluie* que « la Casbah (...) ne cesse de se dégrader et de s'effriter. Comme si elle se fanait ». En outre on note l'utilisation de mots appartenant au champ sémantique de la maladie : « boursouflures », « bubons », « peste ». Il est intéressant de noter la part de responsabilité qui revient à la ville dans la progression de la maladie du fait d'un ensommeillement vicieux, ainsi « elle est (...) plongée dans une sorte de

⁶⁶ Bouillon de culture du 09 septembre 2000 pour la parution de *Garçon manqué*.

⁶⁷ *La Pluie* p.22

⁶⁸ *La Voyeuse interdite* p.69

somnolence idiote » pour Boudjedra, et c'est « une vieille séductrice endormie, le souffle lent mais poussif, [qui] sommeille ».

La ville est ainsi clairement comparée à un corps malade qui s'illustre dans une féminité certaine. Cette mise en rapport entre le corps, la maladie et la féminité est très symbolique quant on considère les mots de Fikria dans *La Voyeuse interdite* qui ne voit sa féminité que comme « une souillure ». Il semble qu'il y ait une solidarité entre la femme et la ville dans cette même vision charnelle, mais surtout malade et ravagée. Contrairement au vieux stéréotype colonial qui tend à associer Alger à la Femme dans une vision très symbolique, très épurée et souvent métaphorisée, Alger est ici comparée à une femme particulière, à laquelle la narratrice peut s'identifier.

La féminité d'Alger est particulièrement mise en valeur par Nina Bouraoui qui utilise tous les membres du corps humain dont la connotation est éminemment féminine pour la décrire : « la poitrine », « le ventre », « les cuisses », « les tétons » etc. Dans *La Voyeuse interdite* toutes les images de la femme sont utilisées que ce soit « la séductrice », « l'amante », « la vieille fille » ou « la mère ». Cette dernière figure maternelle se retrouve aussi dans *La Pluie* puisque l'accent est mis sur la vertu procréatrice de la ville. Les deux auteurs déplorent ainsi les souffrances de la ville-femme du fait de « sa démographie galopante » qui « finira par en venir à bout »⁶⁹. Chez Nina Bouraoui la ville est un ventre qui « porte trop d'enfants » et « nourrit trop d'affamés ». Ce corps qui est évoqué dans *La Voyeuse interdite* et dont « les cuisses fatiguées (...) s'écartent encore pour bénir les fruits pourris de la patrie mourante » rappelle étrangement celui de la jeune femme malade chez qui la narratrice médecin de *La Pluie* « eu[t] honte de déceler un cancer de l'utérus très avancé. Fatal. » du fait d'un trop gros nombre de grossesses, vingt au total. Des images très virulentes sont utilisées par Nina Bouraoui pour comparer la ville à un corps de femme blessé et malade, mais surtout violé :

« Pauvre poitrine tuberculeuse qui n'arrive plus à dissimuler le spectacle affligeant de deux tétons trop embrassés, trop bafoués, trop méprisés aussi (...) et son sexe dévasté par des mains très solitaires. »⁷⁰.

⁶⁹ *La Pluie* p.144

⁷⁰ *La Voyeuse interdite* p.70

La dimension sexuelle s'ajoute à la dimension procréatrice et pour Rachid Boudjedra :

« *Le port d'Alger est une cicatrice mauve et bleue traversée d'engins de grues et d'énormes conteneurs qui le gribouillent pour ainsi dire transversalement* »⁷¹.

Derrière cette image on peut lire la description implicite d'un sexe de femme ; d'autant plus que par le port on entre dans la ville, comme par le sexe dans un corps féminin.

Il y a donc une vraie solidarité qui unit le corps du monde au corps féminin par l'évocation commune d'un corps bafoué, souvent réduit à sa seule dimension sexuelle. Ainsi la description de la ville est nécessaire parce qu'elle semble aider la femme à prendre conscience de l'existence de son corps et de sa féminité. Pour Fikria dans *La Voyeuse interdite*, l'image fantasmée de son propre sexe se mêle dans une sorte de délire, à l'ensemble des images sexuelles contenues dans la ville :

« *Les sexes se morfondent, les esprits se fondent, les corps se confondent (...)*
Mon père viole Ourdhia, le couteau taillade mon sexe, j'ai peur. »⁷²

La jeune femme narratrice de *La Pluie* utilise de la même façon l'évocation de la ville pour évoquer son propre corps. On a vu qu'elle utilisait à la page 22 une image sexuelle (la «cicatrice mauve et bleue») pour décrire le port d'Alger ; et évoquant son propre sexe à la page suivante, elle le nomme « plaie salace entre [s]es jambes ! » à qui elle voudrait « faire subir une ablation. Une ligature. » Or une plaie ligaturée, ce n'est rien d'autre qu'une cicatrice mauve et bleue.

Il y a une volonté narcissique des deux femmes de se reconnaître dans le corps monde et plus encore d'être ce corps monde ; et ce toujours par une référence à leur sexe :

« *Je m'étais fait belle. (...) Comme si je portais l'univers entre mes jambes.* »⁷³

⁷¹ *La Pluie* p.22

⁷² *La Voyeuse interdite* p.73

⁷³ *La Pluie* p.73

Surtout cette description bouillonnante livrée par les deux narratrices, témoigne de leur attachement viscéral à la ville d'Alger et derrière lui, du rapport problématique et passionnel qu'elles entretiennent avec leur propre corps.

1.3 Le culte de l'intériorité

Au terme de notre étude sur l'espace, et à la lumière de la dichotomie intérieur / extérieur que l'on a définie, force est de constater que le monde paraît immédiatement inhabitable pour les deux narratrices qui ne semblent s'épanouir physiquement ni au-dedans, ni au-dehors. Si le remède choisi, à savoir apparenter le corps de la ville au corps féminin pour se l'approprier et le rendre supportable, paraît conforter les deux femmes dans la vision narcissique qu'elles ont de leur propre corps ; il est certain que cette tendance n'aboutit à rien de concret.

On peut donc se demander si la seule dimension où les deux femmes peuvent s'épanouir n'est pas leur propre intériorité, leur moi intime.

En effet à l'intérieur, on remarque une autre dichotomie qui sépare les femmes des autres membres de la famille, et qui plus est la scinde en deux personnalités. En effet il y a le dehors fait d'apparences et de mensonges, et le dedans fait de mutisme et d'enfouissement. Volontairement ou non, inconsciemment ou non les deux narratrices se confortent dans ce repli sur elles-même, qui ancre encore d'avantage l'écriture dans le narcissisme et les rend sujettes à un ego démesuré :

« Je n'eus plus qu'à m'exiler à l'intérieur de mon propre être. Ce que je fis. Loin des regards. Je m'encoignai. Me refrognai. Me dédoublai. Le dedans. Et le dehors. L'apparence. Et l'enfouissement. J'appris à changer de couleur. Selon les nécessités et les circonstances. »⁷⁴

1.3.1 L'exil au centre du corps

Il apparaît en effet dans les deux romans, que l'écriture du corps et de la féminité s'organise selon un principe de volte-face des narratrices. Une fois la prise de conscience faite que le bien être, l'harmonie et l'épanouissement au sein de la famille et des autres ne sont pas concevables, une métamorphose

⁷⁴ *La Pluie* p.10

s'opère qui renvoie les deux femmes en leur for intérieur. De ce fait, il semble qu'il y ait une identité féminine double. La première est une réalité extérieure vue de tous, et la seconde, une réalité intérieure, qui semble s'affirmer comme la seule vérité.

L'identité extérieure est bien évidemment révélée par le corps, déjà responsable de la scission avec les autres du fait du surgissement de la puberté :

« Le corps est le pire des traîtres, sans demander l'avis de l'intéressé, il livre bêtement à des yeux étrangers des indices irréfutables : âge, sexe, féconde, pas féconde ? Pubère, il m'a rendue inapprochable dans le royaume des hommes : je suis LA Souillure. »⁷⁵

Dans le roman de Boudjedra c'est cette même « blessure narcissique » qui renvoie la femme à son intériorité :

« J'enfermai mon secret dans un mutisme définitif car je savais que si je me confiais à quelqu'un j'aurais été punie. Depuis ce jour je devins comme secrète, emmurée »⁷⁶

Quand elles sont soumises au regard des autres et essentiellement à celui de leurs parents, les deux narratrices tentent de ne rien laisser paraître. Il n'y a donc aucun échange de parole qui soit digne de ce nom entre les différents protagonistes de *La Voyeuse interdite*, et la jeune femme de *La Pluie* reconnaît ne rien dire à sa mère qui de toutes façons « ne comprendrait pas. »

Paradoxalement il semble que pour échapper aux regards des autres sur leur corps, les deux femmes soient obligées de se replier sur ce corps lui-même. Si l'intériorité est une notion qui renvoie à des principes intellectuels, on remarque qu'ici c'est un repli profondément physique auquel les deux femmes se soumettent. Intellectuellement parlant l'intériorité s'illustre dans le mutisme et le repli sur soi, mais les deux jeunes femmes vont plus loin puisqu'elles contorsionnent leur corps autant que leur esprit. Elles usent ainsi de tous les stratagèmes physiques et intellectuels pour ne pas être trahies par leur corps si bien que ce corps jadis biffé et mâté ne réagit plus comme celui des autres et le plus souvent de façon involontaire.

L'exemple le plus remarquable est l'incapacité que les deux femmes ont à pleurer, Fikria affirmant :

⁷⁵ *La Voyeuse interdite* p.61

⁷⁶ *La Pluie* p.10

« Pas de larmes.(...) Je ne sais plus pleurer. (...) J'ai oublié. J'ai égaré la notice explicative du bon fonctionnement de la machine lacrymale. »⁷⁷

Et la narratrice de *La Pluie* faisant écho à ses paroles :

« Je n'ai jamais pleuré. (...) Je reste toujours sèche même pendant la saison des pluies humides et moites. Mes pores ne suscitent que peu de sueur. »⁷⁸

Il est intéressant de noter que les deux jeunes femmes excluent une fois de plus la part d'affectivité contenue généralement dans les larmes, pour n'en garder que le mécanisme biologique ; une larme envisagée sans sentiment, c'est une goutte de sueur d'où la comparaison. Finalement on se rend bien compte que le corps a été mis à l'épreuve puis il a « appris » à s'« endurcir » et « à ne plus » s'« édulcorer »⁷⁹. Il y a bien une incessante dissimulation du corps féminin face aux regards d'autrui.

En outre ce phénomène de volte-face est d'autant plus remarquable qu'il s'inscrit dans deux dimensions temporelles différentes. Ainsi le jour correspond évidemment à l'extériorité, et la nuit à l'intériorité. Dans *La Pluie* surtout ces jeux d'ombre et de lumière sont très révélateurs. L'auteur joue ainsi sur la dimension éminemment symbolique de la nuit dans la civilisation arabo-musulmane, qui depuis *Les Mille et une nuits*, considère cette temporalité comme un espace féminin privilégié, toujours vécu comme un espoir de sursis. C'est à la nuit tombée que la jeune médecin rédige les pages de son journal intime et se décrit telle qu'elle est, loin de l'image faussée derrière laquelle elle se dissimule au cours de ses journées à la polyclinique où elle travaille.

Si la journée est le lieu des crises extérieures : incompréhensions, colères, conflits et querelles avec la famille dans « un monde clos et violent » selon les termes de Rosalia Bivona⁸⁰ ; la nuit est l'espace de l'intériorité et du repli sur soi. Par-là même, c'est aussi le lieu d'une profonde solitude :

« Lorsque la nuit tombe. A l'heure atroce du désarroi féminin dans ce pays et peut être dans tous les pays du monde. »⁸¹

⁷⁷ *La Voyeuse interdite* p.62-63

⁷⁸ *La Pluie* p.19

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ *L'interculturel :Réflexions pluri-disciplinaires*. Chap. «l'interculturalité dans *La Voyeuse interdite*. »

⁸¹ *La Pluie* p.117

S'il y a bien une crise extérieure qui se joue entre les deux jeunes femmes et leur entourage familial, les deux romans ne décrivent pas seulement cette crise, mais partent de l'intériorité affective du personnage, et c'est cette intériorité fondamentale et nécessaire qui est exprimée par et avec « l'écriture : lieu d'arrêt entre le rien et le rien. »⁸² Finalement la dichotomie dedans / dehors peut également être appliquée ici

Les deux narratrices refusent que le corps soit le seul mode d'être au monde, il n'est qu'une enveloppe charnelle qui trahit la moindre faille. Face à cette réalité irréfutable, reste l'exil :

*« Je n'eus plus qu'à m'exiler à l'intérieur de mon être. »*⁸³

La narratrice insiste sur la nécessité de ce camouflage, seule solution pour assumer sa féminité et son corps :

*« Aucune possibilité de fuite sinon le repli sur soi-même et l'enroulement sur mon être »*⁸⁴

La répétition du mot « être » dans les deux citations souligne le fait qu'il y a bien une nécessité existentielle de recourir à ce procédé. Si Fikria semble d'avantage subir que provoquer ce repli stratégique souffrant de solitude, de d'isolement et donc de tristesse :

*« Le silence, la solitude, l'abandon définitif de la Vie vraie me submergent d'une peur inhumaine, les autres se taisent, les murs se rapprochent. »*⁸⁵

pourtant, elle se complait elle aussi dans ce schéma narcissique et égocentrique en disant :

*« Comme la terre tourne autour du soleil, je tourne autour du soleil, je tourne autour de moi (...) ronde inutile qui fait de l'esprit l'épicentre du corps, du corps l'épicentre de l'esprit »*⁸⁶

La répétition sous forme de chiasme des trois mots « corps », « épicentre » et « esprit » montre que pour Fikria la dimension physique et intellectuelle sont indissociables dans cette notion d'intériorité. Finalement le corps et l'esprit ne font qu'un dans la perception de la féminité. En outre, cette remarque est d'autant plus intéressante quand on sait qu'en arabe Fikria

⁸² *L'interculturel : Réflexions pluri-disciplinaires*. Chap. « l'interculturel dans *La Voyeuse interdite* »

⁸³ *La Pluie* p.10

⁸⁴ *Ibid.* p.17

⁸⁵ *La Voyeuse interdite* p.44

⁸⁶ *La Voyeuse interdite* p.62

signifie « esprit, intelligence, pensée » ce qui donne à chaque emploi du mot esprit une importance quasi existentielle.

De ce fait se confirme l'idée que les deux romans posent le problème de la recherche identitaire au-delà de la notion de féminité. En effet si les crises les plus violentes sont celles vécues de l'intérieur, cela renvoie bien à la difficulté d'être et pas seulement à celle d'être une femme dans une famille musulmane et plus largement dans un monde d'hommes. Il semble que l'écriture de Rachid Boudjedra et celle de Nina Bouraoui aient pour projet commun de confronter le lecteur au drame existentiel de la vie, bien au-delà des simples contingences matérielles, physiques et sociales.

1.3.2 Le corps reflet d'un ego démesuré

Si le corps et l'esprit sont indissociables l'un de l'autre dans la perception que les femmes ont de leur propre féminité, le corps apparaît alors comme le reflet de l'ego. Enfermée sur elle-même, n'ayant pour écho que ses propres paroles on a vu se dessiner une personnalité féminine nécessairement narcissique. Le narcissisme de l'écriture est servi par les épanchements des deux narratrices autour de la figure du moi intime, mais de la même façon l'écriture sert le narcissisme par sa circularité.

Pourtant il faut reconnaître les limites de cette valorisation narcissique qui met en scène dans les deux romans un ego nécessairement démesuré. En effet les deux narratrices se trouvent enfermées dans un schéma d'exclusion qu'elles provoquent elles-mêmes par la valorisation de leur ego. Ainsi le recours à l'intériorité et le repli sur soi provoque a mis en place d'un véritable cercle vicieux qu'évoque Fikria :

« Ronde inutile qui fait de l'esprit le centre du corps, du corps l'épicentre de l'esprit. Et la souris enfermée dans la cage se mord la queue. »⁸⁷

⁸⁷ *La Voyeuse interdite* p.62

Pourtant si la survalorisation de l'ego est rendue nécessaire par le fait que les deux héroïnes sont les narratrices de leur propre destin et si elle est conditionnée par le cadre spatio-temporel comme on l'a dit, il faut reconnaître que la personnalité des deux femmes est profondément égocentrique. Rachid Boudjedra et Nina Bouraoui répondent à un procédé littéraire simple qui fait des personnages romanesques, des êtres remarquables. La force et la violence des deux personnages féminins résident dans leur refus de la tradition qui fait naître sinon une révolte, du moins un véritable conflit. Les deux narratrices agissent toujours selon deux codes incompatibles entre eux à savoir le concept de féminité chez le personnage et celui imposé par la tradition musulmane. La force du texte naît de cette incompatibilité, et cette incompatibilité n'est possible que si elle vécue par deux êtres exceptionnels, capables d'imposer leurs propres concepts. Fikria semble être la seule à anticiper son avenir, celle dont le prénom signifie intelligence et la seule à savoir :

« Ma chambre étincelle dans la rue, je suis suspendue à un trône en or massif, l'attention de tout un peuple avide de savoir est braquée sur moi. »⁸⁸

Cette théorie explique la scission qu'il y a entre les personnages féminins du roman. Toutes les femmes sont soumises aux mêmes règles, et face à celles-ci il y a celles qui se dressent : Fikria et la narratrice de *La Pluie*. L'insignifiance de la mère ou des sœurs dans *La Voyeuse interdite* sert de faire valoir à Fikria qui s'exclue consciemment du groupe des femmes. En effet, lorsque les femmes sont évoquées dans le roman, Bouraoui n'utilise jamais le pronom personnel « nous » mais toujours des termes génériques comme « les femelles de la maison »⁸⁹, « les mauresques », « les femmes de la maison »⁹⁰ ; cet emploi de la troisième personne du pluriel fait de Fikria -« je » dans le roman- l'exception, elle ne s'inclue pas au groupe et mieux, le domine en se nommant la: « Dominatrice des Mauresques »⁹¹. Ainsi Fikria revendique violemment sa différence et son mépris :

⁸⁸ Ibid p.101

⁸⁹ Ibid p.22

⁹⁰ Ibid p.26

⁹¹ Ibid p.99

« Je me sens encore plus seule parmi ces indolentes bienheureuses. Solitaire dans la foule, irrespectueuse du groupe et de la famille, misanthrope au bord de la mort, que pouvaient-elles comprendre à ma tristesse ? »⁹²

Si la domestique Ourdhia échappe en revanche au regard incisif de Fikria qui ne l'associe pas du tout au groupe des femmes, c'est précisément parce qu'elle aussi se différencie des autres du fait de sa clairvoyance :

« Elle seule savait. La rumeur grandissante de la ville couvrait ses cris, Ourdhia se défendaient, elle n'avait pas peur. »⁹³

On peut aussi évoquer les mots très durs que la narratrice de *La Pluie* a pour ses congénères, quand elle dit par exemple qu'elle « n'aime pas trop les femmes prolifiques »⁹⁴, refusant ainsi que la féminité se limite à la seule faculté d'enfanter, et sous-entendant plus largement l'idée que les femmes participent à leur propre soumission.

De ce fait il semble que les deux narratrices observent toujours les autres d'une façon supérieure, et plus précisément les autres femmes. Il est clairement énoncé l'idée d'une différence fondamentale entre les deux narratrices et les autres personnages, c'est à dire entre ceux qui pensent et ceux qui subissent. La façon qu'ont les deux femmes d'envisager les autres, est souvent accompagnée d'un profond mépris. L'observation minutieuse que Fikria fait des femmes qu'elle aperçoit dans la rue par exemple est dénuée de toute solidarité. Elle ne semble dresser qu'un constat déjà connu :

« Je les connais bien ces prisonnières de la ville, chacune sa place réservée, une part dérisoire de fausse liberté ! accrochés aux murs ; les mains écartées en éventail de chair incrustées dans la pierre. »⁹⁵

Même les visions d'horreur que la vue de ses sœurs font naître en Fikria :

« Zohr incarnait à mes yeux la misère de la nature humaine. »⁹⁶

« Loin de nous petite chose, petit animal, petite misère »⁹⁷

⁹² Ibid p.86-87

⁹³ Ibid. p.57

⁹⁴ *La Pluie* p.104

⁹⁵ *La Voyeuse interdite* p.20

⁹⁶ Ibid. P.49

⁹⁷ Ibid p.48

ne sous entendent pourtant aucune pitié, ni aucune solidarité des corps féminins :

« Je suis lâche et passive, pas de goût pour la rébellion, la pitié ou la compassion. »

La narratrice de *La Pluie*, use de ce même ton du constat quand elle parle de sa famille. Il y a chez les deux narratrices le désir de se démarquer des autres et d'affirmer leur force en mettant en avant la faiblesse des autres :

« Je compris du premier coup. Toute petite. Je compris que je n'avais rien à attendre de ce père-là. Ni de cette mère-là. »⁹⁸

Evoquant son frère, la narratrice interrompt régulièrement sa description d'un « moi je... » pour marquer sa différence :

« Il pleurait beaucoup pendant les cérémonies. Il lui arrivait aussi de pleurer tout seul. Moi jamais.(...) Il se recueillait sur la tombe de notre père. Moi je ne suis jamais entré dans un cimetière. »

En outre, il est intéressant de remarquer que c'est précisément ce qui concerne les détails sentimentaux : les larmes, la peine etc.... que la narratrice rejette. Les deux femmes ont ainsi la même aversion physique pour les larmes on l'a vu, mais aussi pour le chagrin et les sentiments quand ceux ci sont vécus sur un mode collectif et public. Malgré une hyper sensibilité, il semble que paradoxalement les deux femmes soient marquées par une profonde indifférence :

« Sans émotion. Pas de larmes. Mon cœur est une table rase briquée par l'indifférence, enduite de gel taillée dans le roc où le sentiment ne peut se tenir convenablement. »⁹⁹

Bien sur cette indifférence apparente ne remet pas en question la solitude et le désarroi que vivent les deux femmes ni l'idée qu'elles sont toutes les deux des victimes, seulement l'intérêt des deux personnages est précisément qu'elles associent la soumission, à la conscience qu'un refus de cette soumission s'impose. Ainsi comme le suggère Hafid Gafaiti, « on peut lire le personnage de *La Pluie* comme une variation et un approfondissement des personnages précédents », notamment Selma l'héroïne du *Démantèlement*,

⁹⁸ *La Pluie* p.20

⁹⁹ *La Voyeuse interdite* p.62

et « comme la quintessence de tous les personnages féminins révoltés et actifs qui parsèment la production de Rachid Boudjedra »¹⁰⁰. Pourtant ces deux figures féminines sont un point de rupture dans la littérature maghrébine du fait qu'elles n'ont en aucun cas à cœur de libérer toutes les femmes de l'oppression. C'est pourquoi on peut dire qu'il n'y a pas de révolte féminine à proprement parler. Les deux narratrices n'entendent pas se dresser en exemple, mais bien plutôt comme des exceptions. Ainsi la dimension sociologique est à considérer une fois de plus, avec beaucoup de précaution. Ce sont deux drames existentiels identiques mais personnels qui se jouent dans les deux œuvres, pas du tout un appel à une révolte collective et c'est aussi pour cette raison que l'on peut qualifier l'écriture de narcissique. On remarque d'ailleurs une profonde ironie du texte qui mêle l'orgueil au désarroi. La douleur que provoque la solitude et l'isolement sert de faire valoir aux deux narratrices. Il y a une réaction narcissique qui pousse les deux femmes à valoriser leur différence et leur drame pour marquer leur différence et se maintenir en vie :

« Que pouvaient-elles comprendre à ma tristesse ? Je la vis seule, je la balade comme un fardeau et parfois même elle me tient chaud. Trop tard maintenant pour m'en séparer. »¹⁰¹

Parallèlement à ce mépris que les deux femmes semblent vouer aux autres, un ego démesuré caractérise clairement les deux personnalités et donc les deux écritures. Si l'on a montré précédemment la volonté qu'on les deux femmes de se placer au centre du monde et plus largement d'être ce corps monde ; il apparaît désormais que la vision qu'elles ont du monde est clairement dominée par la perception de leur propre ego, qui associée au corps leur confère une existence charnelle pleinement assumée et nécessairement narcissique. Le monde extérieur, le corps et l'esprit se mêlent dans ce que Fikria nomme « la planète de l'ego »¹⁰² et l'on voit se dessiner alors une toute autre esthétique de l'écriture qui déborde le champ de l'intimité, et consacre l'expression du fantasme.

¹⁰⁰ p.297 « *La Pluie* ou le pouvoir de l'écriture » in *Les femmes dans le roman algérien*.

¹⁰¹ *La Voyeuse interdite* p.87

¹⁰² *Ibid* p.62

2 Deuxième partie :

**L'écriture du corps et de la
féminité : Une écriture du fantasme.**

Si nous nous sommes attachés dans la première partie à définir l'écriture du corps et de la féminité au regard d'une esthétique narcissique et profondément intime, reconnaissant de ce fait que le récit se confine souvent à la chaleur de la confession ; il faut à présent remarquer comment l'écriture explose par ailleurs et offre un débordement de l'expression tout à fait remarquable. En effet si les deux romans sont des récits de l'intimé et de l'introspection, ce serait mal les lire et mal les apprécier que de ne pas saisir derrière chaque phrase la violence sous-jacente et la véhémence des mots.

En effet, il faut s'écarter de l'idée reçue qui tend à confiner la littérature de la féminité, parfois qualifier de « littérature féminine » à la dimension orale. Il convient ainsi de différencier à l'instar de Marta Segarra la voix de la lettre, l'oralité qui est une expression collective et l'écriture qui est une expression individuelle. Si cette remarque ne remet pas en cause l'idée d'une écriture narcissique et intime, elle y ajoute l'idée d'une violence sous-jacente. Rachid Boudjedra et Nina Bouraoui poussent en effet à l'extrême la richesse de l'écriture alliant justement l'austérité du propos au foisonnement du mot.

L'écriture du corps et de la féminité apparaît alors sous une autre lumière, loin de la tempérance intime que nous avons d'abord définie ; à savoir l'excès, la démesure et la véhémence du fait de son interdiction première :

« C'est donc le ruban des souvenirs qui se déroule dans cette chambre (...) c'est là le seul signe de vie dans ce désert tibétain où j'ai incorporé ma propre vie résumée dans cette façon ascétique et austère : l'extase de l'écriture »¹⁰³.

Cette violence de l'écriture s'explique par le fait que Boudjedra et Bouraoui considèrent tous les deux la littérature comme le moyen d'assimiler l'écriture et le corps. Devenant ainsi une expression physique, elle engage l'être total avec sa spontanéité et sa liberté, et donc nécessairement aussi sa violence et son excès. L'écriture devient donc au même titre que le corps, «le lieu de la jouissance et de la souffrance, le lieu de toutes les passions »¹⁰⁴. Or est-il besoin de le rappeler, la passion est par essence démesurée et incontrôlable, violente et destructrice.

¹⁰³ *La Pluie* p.53.54

¹⁰⁴ *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*. Hafid Gafaïti. Editions Denoël Paris 1996.

Le corps longtemps «biffé, caché, camouflé et castré»¹⁰⁵ par la société arabo-musulmane se dévoile dans et par l'écriture ; et cette expression soudaine du corps ne peut qu'être violente. Elle sous-entend donc nécessairement la naissance d'un champ poétique et l'aboutissement de l'écriture à une expression fantasmagorique que l'on retrouve dans les deux romans. *La Pluie* et *La Voyeuse interdite* semblent alors répondre au principe fondamental énoncé par Roland Barthes : « Il faut faire de l'écriture un excès. »

¹⁰⁵ Ibid.

2.1 La parole du fantasme

La violence de l'écriture du corps et de la féminité dans les deux romans vient nécessairement du fait qu'elle naît d'une frustration. Condamnées au silence et au repli sur soi, les deux femmes en proie à un ego démesuré se trouvent contraintes à forcer une réalité inexistante pour se sentir vivre. La réalité devient alors fiction, l'expérience se meut en fantasme et les réminiscences sont autant de souvenirs fabriqués.

La fonction narrative intervient alors pour échapper aux contraintes de l'espace réel et aux impératifs temporels et matériels. Ce désir de narrativité qui caractérise les deux héroïnes fait la part belle à l'imagination et permet de créer autant d'univers parallèles où la femme va pouvoir façonner son identité.

La force de Fikria et de la narratrice de *La Pluie* naît de cette capacité magique que confère le pouvoir de la parole et de l'écriture. Elle seule permet d'échapper à l'anonymat.

2.1.1 La parole du corps : un interdit catégorique

Il faut tout d'abord remarquer que dans les deux romans l'expression orale de la parole féminine apparaît d'emblée comme un interdit parce qu'elle sous-entend l'existence d'un désir du corps et la volonté d'assouvir ce désir en en donnant une représentation intellectualisée. La parole ayant une fonction représentative évidente. Ainsi à l'intérieur de la demeure et au sein de la famille, on remarque une interdiction formelle de parler de soi :

« Mon père m'avait inculqué l'idée qu'il était honteux de débiller ses affaires internes intimes. »¹⁰⁶

Or refuser de donner la parole, c'est déjà nier l'identité et la personnalité de la femme, et aussi la capacité qu'elle a à nommer les choses et donc à s'approprier le monde qui l'entoure.

¹⁰⁶ La Pluie p.12

En outre dans une dimension beaucoup plus symbolique on peut établir un parallélisme entre la parole physiquement représentée par la bouche, et le sexe puisqu'ils représentent tous les deux un interdit catégorique qui mêle le corps et le désir. Ainsi dans *La Voyeuse interdite* surtout la comparaison est explicite entre la bouche et le sexe comme moyen d'expression d'un désir du corps, et aussi dans la simple description physique qui en est faite avec la double fonction des lèvres. Il semble même que condamner la bouche au silence soit le moyen de faire taire les désirs du corps, et la bouche fermée s'apparente à un sexe cousu, double négation du plaisir. Cette image du sexe cousu est très souvent évoquée et fait écho à celle du sexe ligaturé que l'on retrouve dans *La Pluie*.

Lorsque le père de Fikria surprend sa fille en train de fumer une cigarette et « de consumer (s)es derniers instants de plaisir solitaire » en chassant « d'une main nerveuse et coupable les dernières volutes de (s)es soupirs délictueux »¹⁰⁷ ; sadiquement il lui « tend une cigarette, et, au passage, l'écras(e) sur (son) sourire », dessinant « au fer rouge quatre petites boursouflures ». Dans ce passage on remarque clairement l'assimilation de la bouche à un sexe, surtout avec l'expression du « plaisir solitaire » qui renvoie à deux plaisirs différents : le plaisir de fumer d'une part, et un plaisir sexuel de l'autre. Dans *La Pluie*, la jeune femme affirme que « la pression sociale (l)'empêche de fumer quand (elle) en a envie n'importe où et n'importe quand »¹⁰⁸, et chacune des cigarettes consommées est un plaisir intense du corps. Or le plaisir dans toutes ses formes, est ici toujours clairement envisagé comme un délit.

Dans les deux romans donc, toute tentative de prise de parole directe par la femme est avortée, si bien que les dialogues au style direct sont assez rares. En outre la parole, quand elle est exprimée, n'est jamais à considérer comme un échange mais plutôt comme une expression à sens unique qui n'attend pas de réponse et qui s'inscrit le plus souvent sur le mode de l'exclamative. De ce fait il semble que la parole soit une exclusivité masculine destinée à affirmer l'autorité de l'homme sur la femme. On peut remarquer en

¹⁰⁷ *La Voyeuse interdite* p.67

¹⁰⁸ *La Pluie* p.13

outré, que cette parole masculine va toujours de paire avec une violence physique à l'égard de la femme pour asseoir encore un peu plus l'autorité de l'homme.

On peut étudier deux passages assez similaires d'une prise de parole de l'homme qui intervient à un moment crucial de la vie de la femme à savoir la découverte de la féminité par l'apparition des premières règles ; moment qui marque un point de rupture dans l'existence des deux narratrices du fait d'un rapport au corps, au monde et aux autres complètement modifié et nécessairement problématique comme nous l'avons déjà évoqué.

Dans *La Voyeuse interdite* la nuit des premières règles est décrite aux pages 31, 32 et 33 avec une violence extrême rendue par une abondance d'images. Or force est de constater que dans ce passage, une part considérable de la violence inhérente au texte est produite par l'attitude du père de Fikria – figure d'autorité suprême- et surtout par la véhémence de ses propos :

« Mon père surgit dans ma chambre. Furieux, il se tenait la tête (...) Il me roua de coups et dit : « Fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures commencent par la même lettre ». »¹⁰⁹

La virulence de cette parole est rendue par l'accumulation des noms qui rassemble dans une même et unique phrase des mots de registres différents, et qui assimile ainsi la féminité : « femme », « fille », à l'isotopie sexuelle : « foutre », « fornication » dans un avilissement général : « faiblesse », « flétrissures ». Cette accumulation et cette confusion sont servies par l'allitération en [f] qui sert justement de prétexte à cette mise en rapport. Ainsi cette parole masculine est caractérisée par une démagogie et une malhonnêteté certaines, puisqu'elle consiste à porter une accusation violente sur un phénomène naturel en élargissant le thème premier du propos à savoir les menstruations, au thème plus général du sexe. En outre, on comprend que cette parole fasse figure de traumatisme aux yeux de Fikria qui se heurte ainsi à l'incompréhension de son père et à son refus d'accepter l'identité féminine dans ce qu'elle a de plus naturel. La violence physique : « il me roua de coups », confirme cette incompréhension et aggrave le sentiment de faute dans

¹⁰⁹ *La Voyeuse interdite* p.32, 33

l'esprit de la narratrice qui explique quant à lui le rapport problématique de la femme à sa propre féminité.

Il y a dans *La Pluie* un passage qui se construit sur le même modèle et marque lui aussi un point de rupture. Du fait de l'absence physique du père, la figure d'autorité est ici représentée par le frère cadet de la narratrice dont la réflexion et le geste de violence faits le jour des premières règles, frappent par leur récurrence tout au long du roman et font figure de cause originelle du traumatisme et de la névrose de la jeune femme :

« J'en touchais discrètement un mot à mon frère cadet. Il me gifla. Puis s'esclaffa disant tout en bricolant un vieux modèle d'avion maintenant ça ne va pas seulement te servir qu'à pisser »¹¹⁰

Si la violence de cette parole semble moins remarquable que celle contenue dans les mots du père de Fikria, elle est présente dans son air moqueur : « s'esclaffant », qui loin d'assimiler cette réflexion à une remarque taquine et sans conséquence, souligne le mépris et la condescendance du frère. Ici encore, il y a une extrapolation du sujet dont il est immédiatement question, à la sexualité à venir de la femme. Et le recours à l'utilisation de pronom démonstratif « ça » pour nommer le sexe féminin dénote une volonté d'objectiver le corps de la femme dans un rapport méprisant et malhonnête, accentué de plus par la double négation « ça ne va pas seulement te servir qu'à pisser » grammaticalement incorrecte.

Ce jaillissement de la parole masculine et la brutalité qui l'accompagne, marque strictement le début d'une période nouvelle pour les deux femmes narratrices, période de mutisme et de repli sur soi en réponse aux réactions hostiles d'autrui face à la métamorphose de leur corps comme on l'a étudié précédemment. Cette parole masculine est ainsi primordiale parce qu'elle concentre en quelques mots une attitude complexe partagée par les autres personnes de la maison. Elle joue un rôle crucial dans une dimension symbolique comme l'emblème de l'incompréhension et de la malhonnêteté masculine surtout ; mais aussi dans une dimension dramatique puisqu'elle désigne le point de rupture dans l'existence des deux femmes. Finalement et

¹¹⁰ *La Pluie* p. 14

paradoxalement aussi il semble que leur sort soit jeté moins par l'apparition des premières règles, que par la réflexion des hommes. Il semble qu'à partir du moment où ces paroles ont été prononcées, plus rien ne soit possible. Ainsi les propos du père de Fikria « furent ses derniers mots »¹¹¹ et la jeune femme de *La Pluie* comprend que son destin est scellé :

« Je ne compris pas grand chose à ce qu'il me dit là mais je pressentis – très vite – que c'était très grave. Fatal. J'en restais coite. »¹¹²

C'est à ce moment que la jeune femme commence pour la première fois la rédaction de son journal intime, c'est à dire l'expression d'une parole intérieure puisque la parole ouverte est interdite. C'est à partir de ce moment également que Fikria va observer la rue avec un nouveau regard et s'inventer des rêves en absolu. Les deux romans mettent ainsi en scène des personnages dominés par un conflit psychique essentiel et donnant lieu à une série de troubles de la personnalité affectant la vision globale. Les deux œuvres – *La Pluie* surtout - sont donc structurées comme une quête en vue du dénouement du conflit et du rétablissement de l'équilibre. Elle passe par un processus de remontée vers les origines du traumatisme sur la base des souvenirs et de la mémoire et du défrichage des émotions et des fantasmes.

2.1.2 Le pouvoir par la narrativité

Pourtant, du fait de cette parole interdite et de l'incompréhension d'autrui, les deux femmes doivent trouver un autre mode d'expression du désir, mais aussi des troubles du corps. Ainsi les contraintes de l'espace et les différentes interdictions aux quelles sont soumises les deux femmes font naître une terrible frustration accentuée par le cloisonnement de ce que Fikria nomme « un huis clos infernal »¹¹³. Or la recherche identitaire qu'entendent mener les deux narratrices passe nécessairement par l'acceptation et la représentation intelligible du monde, rendue possible par la parole. Ainsi il semble que pour

¹¹¹ *La Voyeuse interdite*, p.33

¹¹² *La Pluie* p.14

¹¹³ *La Voyeuse interdite* p.26

appréhender le monde qui les entoure, les deux narratrices soient contraintes de changer leur sens de perception de ce monde pour accéder à la dimension magique de la narrativité. Si la réalité est inacceptable :

« *Je n'ai plus eu le courage d'affronter la réalité odieuse et entêtée.* »¹¹⁴

et si les mots pour le dire ne sont pas permis, s'en suit nécessairement la création d'un autre monde habitable, la création d'univers parallèles où la réalité n'a plus de prise.

Dans *La Voyeuse interdite*, la parole fait place au toucher et à la vue comme sens privilégiés de la jeune fille, si bien que l'imagination et le rêve travaillant sur cette perception visuelle sont les seuls modes d'appropriation du monde. On a évoqué précédemment l'importance que revêt le regard dans *La Voyeuse interdite*, l'œil est en effet l'organe corporel le plus sacralisé, réellement et symboliquement. Il y a dans le roman de Nina Bouraoui, une fétichisation du regard dans le sens où ce que Fikria voit dans la rue devient son monde. En outre regarder dehors peut être envisagé comme une prise de parole.

Dans *La Pluie*, la parole fait place à l'écriture, écriture intime et pour soi comme moyen de mettre un mot sur le mal :

« *Je ne pus -du coup- échapper au relâchement. A l'envie de m'écrire. Très jeune à cette époque des premières inondations. Je pris un cahier quadrillé et me mis à transcrire mes idées nocturnes pour en bourrer les trous qui s'agrandissaient en moi chaque fois que la nuit tombait. Je rembourrai ainsi l'insomnie chronique dont je souffris très tôt avec des mots des mots.* »¹¹⁵

Cette écriture peut être envisagée comme une prise de parole directe.

Pourtant ces premières remarques sur une certaine ré-appropriation de la parole par les femmes dans les deux romans, nous poussent à considérer que cette parole ne peut être qu'une expression ou une écriture du fantasme. En effet, c'est par des expressions fantasmées que les deux femmes parviennent à créer un autre monde où l'assouvissement du désir est possible. Il y a donc une féminisation de l'écriture qui s'accompagne nécessairement d'une dimension fantasmée. L'imagination, le rêve et l'écriture sont ainsi les moyens d'ouvrir des espaces parallèles à la réalité existante :

¹¹⁴ *La Pluie* p.30

¹¹⁵ *Ibid.* p.10-11

« Seul le sommeil m'ouvre des perspectives spacieuses. »¹¹⁶

« Le papier ouvre dans l'espace des horizons fabuleux. »¹¹⁷

Or le propre de l'imagination est de se créer une histoire, un monde d'illusions où tout est enfin possible. On note ainsi chez les deux narratrices le désir d'historier des moments de vie. L'envie d'entendre et de raconter des histoires devient la cause de la conscience existentielle :

« L'important est l'histoire. Se faire une histoire avant de regarder le vrai. Réelle, irréelle, qu'importe ! Le récit entoure la chose d'un nouvel éclat, le temps y dépose un de ses attributs privilégiés, mémoire, souvenir ou réminiscence, le hasard peaufine l'œuvre et la chose prend forme. Enfin là, on a une aventure. Que peut-on raconter sinon une histoire ? »¹¹⁸

Dans cette analyse précise de Fikria est contenue la capacité magique due au pouvoir de la parole et de l'écriture. Il faut faire de la réalité un récit pour échapper à l'anonymat. Il y a un désir d'historier sa vie ce qui est le propre du journal intime dans le cas du personnage de *La Pluie*. Ecrire et parler, c'est déjà donner une réalité à l'instant vécu. La volonté des deux narratrices se confond dans le désir commun de donner une finalité à chaque instant :

« « Aujourd'hui » se détache de ses semblables. Il prend forme, corps, âme et réalité grâce à une nouvelle fonction, la finalité. »¹¹⁹

Il semble même que l'acte de raconter prenne le pas sur ce qui est proprement raconté. Si Hafid Gafaïti parle d'une « thérapie par l'écriture », c'est justement parce que l'acte d'écrire est libérateur dans sa fonction la plus physique et la plus matérielle : c'est un acte de libération et de jouissance. Pour la narratrice de *La Pluie* «c'est aussi la capacité de l'être humain à réaliser son projet»¹²⁰. Ensuite la production est projetée, dans une dimension spécifiquement esthétique. Ainsi on peut être surpris par l'attention que la narratrice porte à l'acte même d'écrire. Elle fait de nombreuses allusions à cette rédaction difficile et profondément charnelle :

¹¹⁶ Ibid. p.32

¹¹⁷ Ibid. p.23

¹¹⁸ *La Voyeuse interdite* p.11

¹¹⁹ Ibid. p.123

¹²⁰ *La Pluie* p.59

*« La plume griffe le papier lisse et blanc. Elle le blesse profondément. L'encre paraît comme une sorte de sang bleui par la chaleur de la lampe. J'ai envie de planter mes doigts et mes ongles dans cette matière aveugle et brute. Comme si je voulais que les mots deviennent des plaies qui ne peuvent se refermer. »*¹²¹

Si l'acte d'écrire et plus largement de faire de sa vie un récit, l'emporte sur le récit lui-même, on comprend que l'on quitte alors le monde de la réalité pour celui de l'imaginaire, comme le confie Fikria il faut « se faire une histoire avant de regarder le vrai. Réelle, irréaliste, qu'importe ! ». De ce fait parler de réalité n'a plus de sens. Les narratrices se façonnent plutôt une autre vérité, la vérité du récit qui passe par l'imagination, l'illusion, le mensonge et plus largement le fantasme qui par définition est une production de l'imagination par laquelle le moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité. Ce pouvoir de la narrativité permet à Fikria d'affirmer : « Je m'enfante moi-même. »¹²²

Fikria se rend ainsi sensible à tous les détails de la réalité qu'elle pourrait embellir en se les racontant. Ainsi le personnage d'Ourdhia dans tout ce qu'elle a de mystérieux et de magique, excite l'imagination de la jeune fille : « grâce à elle j'allais pénétrer dans un monde irréel mais bienfaisant : le monde de l'Imaginaire »¹²³, l'emploi de la majuscule soulignant la dimension proprement spatiale de cette nouvelle vérité. L'imagination de Fikria revêt des formes différentes, mais elle naît toujours d'une vision réelle élargie au champ de l'imaginaire : « l'imagination part de presque rien, une fenêtre, un trolley, une petite fille (...) puis là, s'étale devant moi un nouveau tapis d'histoires tissé de mots et de maux. »¹²⁴. Elle consiste souvent à anticiper certains événements, dont la simple pensée provoque des manifestations, l'illusion première, faisant naître d'autres illusions :

*« La fête commence. Décidément il se trame une nouvelle histoire, même la sonnette de la porte d'entrée n'a pas un son habituel, le carillon se montre plus avenant, plus joyeux aussi. »*¹²⁵

¹²¹ Ibid. p.22

¹²² *La Voyeuse interdite* p.44

¹²³ Ibid. p.52

¹²⁴ Ibid. p.9-10

¹²⁵ Ibid. p.78

La réalité et l'illusion se mêlent et se confondent dans l'esprit de Fikria si bien qu'il est parfois difficile de distinguer le vrai du faux puisque « l'illusion fait de fameux tours de passe-passe en passant de la magie au réel. »¹²⁶ Finalement il semble que se soit le mensonge qui prenne possession du récit :

« Le mensonge s'insurge un jour dans votre vie. Difficile de savoir. Balancier infatigable, il cogne entre les deux sphères apposées, rebondit sur le plus puis sur le moins mais c'est toujours la vitre du réel qui se brise en premier »¹²⁷

Si le mensonge provoqué par l'illusion brise le champ du réel si bien que les deux femmes sont sans cesse « en train de forcer sur la vérité »¹²⁸, on se rend compte que la narrativité influe aussi sur la mémoire. Ainsi les deux femmes ont le pouvoir de fausser leurs souvenirs, si bien que l'on ne sait plus distinguer les réminiscences réelles, des souvenirs fabriqués : « souvent je falsifiais mes souvenirs »¹²⁹ confie Fikria, ajoutant que si « le temps brouille la mémoire » le futur sera fait de souvenirs inventés, comme ceux de sa mère et sa tante : « je n'ai que faire de vos souvenirs à la gomme, ils sont aussi faux que le seront les miens. »¹³⁰ La jeune femme de *La Pluie* n'échappe pas à cette falsification puisque « le film de (s)a vie se reflète sur l'écran de (s)a mémoire d'une façon renversée. (...) Echouée. Evincée. »¹³¹

Les deux femmes accèdent ainsi au pouvoir de la nomination. Ecrire et raconter, c'est désirer l'autre, mais aussi le nommer. Il semble que la femme prenne le pouvoir par la narrativité.

¹²⁶ Ibid.10

¹²⁷ Ibid. p.10

¹²⁸ Ibid. p.83

¹²⁹ Ibid. p138

¹³⁰ Ibid. p84

¹³¹ *La Pluie* p.31

2.2 La violence de l'écriture

Il est évident que la frustration trop longtemps contenue dans la gorge des deux narratrices ne peut s'exprimer que dans la violence quand elle prend une forme intellectualisée ; « Je suis alors prise de remords. Prostration. Tristesse – aussi – à l'idée de toute cette rancune et de toute cette violence que j'accumule en moi »¹³² confie la narratrice de *La Pluie*.

L'expression soudaine se meut en une explosion phrastique caractéristique du style de Rachid Boudjedra surtout, qui l'apparente à un « délire » dans le sens où « elle permet un dévoilement du corps qui s'inscrit dans les mots pour se fonder dans le texte comme l'expression d'un désir »¹³³.

L'écriture privilégie alors le fantasme du corps et des mots dans sa forme la plus véhémente, se caractérisant ainsi comme une écriture de l'excès et de la violence.

2.2.1 Une écriture disséquée

Pour tenir l'aventure et avoir le sentiment de vivre une histoire pour la simple raison qu'elles la racontent, les deux narratrices sont donc contraintes de verser dans le délire. Si ce délire est toujours entre le dévoilement et le recouvrement, il permet surtout à la femme de se débarrasser de la censure qui mutilé le corps et gâche l'expression de l'individu. Pour rompre avec une certaine tradition littéraire qui tend à cacher le corps, à le biffer et à le camoufler, Rachid Boudjedra et Nina Bouraoui font voler en éclat les bienséances de la morale en faisant voler en éclats le support même du récit, à savoir l'écriture. Parce que « le roman est une transgression permanente » aux yeux de Boudjedra, il est le support idéal à la transgression du corps, et l'exaltation de ce corps et de sa sexualité au sein même du texte, passe par une exaltation de l'écriture. Ainsi l'écriture se veut impudique et violente par la naissance d'un nouveau champ poétique qui célèbre l'exhibitionnisme du

¹³² *La Pluie* p.24

¹³³ *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*. Hafid Gafaïti.

corps. Ainsi le texte vit d'une autre façon et cette vie que lui donne le fait d'être l'écriture du corps libère les désirs et les fantasmes. On passe du voilé à l'exhibé, et d'un trop plein contenu à un éclaboussement de l'écriture.

Du fait de l'intimité première que l'écriture met en scène et de l'isolement forcé des deux femmes, l'expression se veut violente et profondément charnelle :

« Hantises. Ratures. Rayures. Les mots s'enroulent autour de l'axe de la mémoire. Flatuosité orangée qui m'enduit le corps. Sorte de matelassage aussi avec une matière dure et molle à la fois. Caoutchouteuse. Dans ma tête les mots se frelatent. Se décomposent. Se détériorent. Perdent leur sens et leur syntaxe. S'entassent inutilement. J'ai le cœur gros comme une pomme de terre qui moisit et se boursoufle laineusement sous l'effet des grosses chaleurs et des macérations violettes. Impressions intimistes. Tissus bariolés. Peinturlurés. A la Klimt. Ou plutôt à la Hokusai. Etouffements douloureux. Asthmes matinaux. Quintes enrouées. Concentricités. Spirales. Rotondités. »¹³⁴

On remarque dans ce paragraphe comment Boudjedra dissèque les phrases par des accumulations de nominales juxtaposées. Le corps : « corps », « tête », « cœur » ; et l'écriture : « les mots », « ratures », « rayures », « syntaxe » se confondent dans un même magma insaisissable : « flatuosité », « matelassage », « caoutchouteuse », « macérations » et circulaire : « concentricités », « spirales », « rotondités » dont l'irréalité est rendue par une accumulation de couleurs variées : « violettes », « tissus bariolés », « peinturlurés ». Il semble même que l'auteur soit contraint de recourir à certains néologismes : « matelassage » et « concentricité » qui foisonnent dans le roman, pour rendre l'irréalité du propos. Ainsi on assiste à une explosion phrastique, l'écriture et disséquée au même titre que le corps et c'est dans cet éclatement que réside la transgression.

Le propre du fantasme est d'intellectualiser le désir en en donnant des représentations imagées où la réalité n'a plus d'emprise, ainsi tout est grossi à l'extrême. S'il n'y a plus de réalité c'est parce qu'il n'y a plus de cohésion, ni de cohérence de l'écriture. De ce fait le monde est réduit à une « architecture hystérique » comme le confie Fikria, parce qu'il n'est plus que le reflet de « la

¹³⁴ *La Pluie* p.85

projection de (s)es pensées sur les choses ». ¹³⁵ Ainsi il semble qu'il y ait une contamination du fantasme sur les mots eux même et la femme réclame ses droits dans la gratuité même de la transgression de l'écriture.

Si l'espace ne peut être modifié, on remarque par exemple la même insistance des deux femmes à évoquer leur chambre d'enfant inchangée depuis leur plus jeune âge ¹³⁶, c'est le corps et ses désirs qu'elles vont chercher à désarticuler en les imageant à l'extrême. Cette objectivisation du corps est caractéristique de l'écriture de Nina Bouraoui. Considérons la description que Fikria dresse de sa famille :

« Plantes vénéneuses, enfant grabataire, excroissances malignes, verrues douées de raison, pauvres gens contaminés par l'ennui et la tristesse, voilà ma famille ! » ¹³⁷

et celle qu'elle dresse d'elle-même :

« Granuleuse de la tête aux pieds, l'os des poignets trop saillant, le cou trois fois cerclé par des anneaux de peau inutile (...) bique au poil trop long » ¹³⁸

On remarque surtout qu'il n'y a pas d'homogénéité du corps, il est savamment morcelé et réduit à des organes précis. S'il est considéré comme un ensemble par l'expression « de la tête aux pieds », l'adjectif « granuleuse » qui la qualifie rend l'irrégularité de la matière corporelle elle-même. Ainsi on peut parler de dissection du corps et du mot, dans le sens où Fikria opère une véritable autopsie. Si on a parlé précédemment de description quasi-chirurgicale, la narratrice de *La Pluie* affirme clairement : « j'aurais voulu écrire ces mêmes mots avec mon bistouri. » ¹³⁹ ; l'autopsie du corps se meut en une autopsie du mot : « les sexes se morfondent, les esprits se fondent, les corps se confondent » ¹⁴⁰, au-delà de la vision que l'image nous procure, le choix des trois nominales et l'allitération des en [fond] des trois verbes fait que le texte est martelé avec la même violence que les images sont produites.

¹³⁵ *La Voyeuse interdite* p.66

¹³⁶ *La Voyeuse interdite* p. 15 et *La Pluie* p.88

¹³⁷ *La Voyeuse interdite* p.60

¹³⁸ Ibid. 60

¹³⁹ *La Pluie* p.22

¹⁴⁰ Ibid. p.72

Les faits relatés dans les descriptions sont autant d'images nées d'un esprit torturé et toujours en conflit, l'écriture va devenir alors le lieu et le mode du conflit et ainsi le moteur du texte, que l'on veut nécessairement violent. Les deux œuvres déversent ainsi une hémorragie de surcharges affectives, ce que reconnaît elle-même la jeune femme de *La Pluie* :

*« Le texte est bourré de surcharges affectives. Comprimées. Ravalées. Etouffées. Effets anesthésiants du quotidien Fouillis clairs-obscur. Emois de l'intime. »*¹⁴¹

La juxtaposition d'adjectifs qualificatifs sous-entend qu'il y a une surcharge de vocabulaire pour chaque surcharge affective. Au fur et à mesure que le corps se libère, on assiste parallèlement à une inflation du vocabulaire.

Il semble de plus que le foisonnement d'images qui truffent les deux romans confinent les narratrices dans un monde irréel, mouvant, onirique et insaisissable du fait d'une superposition de tableaux. Cet espace privilégié ajoute encore à la confusion et à l'incohérence :

*« Fluidité de l'air immobile par intermittence bleue et orange. Sorte de rêve bourré de couleurs criardes et d'impressions nébuleuses extravagantes. Comme confuses. Boursoufflées. »*¹⁴²

La caractéristique commune des fantasmes tels qu'ils sont mis en scène par les deux narratrices, consiste à superposer dans une même image des mots de champs lexicaux complètement différents voire radicalement opposés : « fluidité » / « immobile », Rachid Boudjedra malmène ainsi les règles de l'écriture pour créer un nouveau langage du corps qui ne peut être contenue dans la seule écriture traditionnelle.

Nina Bouraoui privilégie plutôt la juxtaposition d'images, sans qu'aucune cohérence ne la justifie : l'animal et le végétal se mêlent à l'humain, le spirituel au physique, l'irréel au palpable, l'animé à l'inanimé. Le passage que l'on pourrait appeler « le rêve de la clairière » que l'on trouve des pages 109 à 114 foisonne de ces images :

« Les arbres recouverts de croûtes gémirent une dernière fois et sur nos lèvres se dessinait l'horrible grimace du regret de la fête (...) Une gaine de béton

¹⁴¹ Ibid. p.36

¹⁴² Ibid. P.32

emprisonnait les fougères, des crinolines goudronnées entouraient les hanches fines et délicates des fleurs sifflantes, un criquet réfugié sous ma chevelure bourdonnait comme un mauvais garçon. Un dernier regard en direction de la clairière paisible et silencieuse : impossible de la regagner . »¹⁴³

Toutes ses images font naître un monde irréel dont Fikria sait qu'il est inaccessible mais la richesse est ailleurs, dans la force du récit et de l'écriture.

Cette écriture disséquée et violente, si elle confère au monde une dimension fantasmée ne doit pas être envisagée comme une expression onirique et édulcorée puisqu'elle se veut surtout le support de l'horreur :

« Les chiens mangent les ordures, les rats mangent les chats et les chiens sont mordus par les rats des ordures, alors, seuls animaux de l'écosystème illogique, les rats, joints aux hommes, participent au massacre de la ville(...) La nuit gronde, le jour se désespère, les cuisses saignent, les pères fouettent leurs filles, les autres expient leur fautive naissance sur les trottoirs puants (...) le poison empoisonne, les fœtus tombent des fenêtres, les hyènes demandent, les frères s'étreignent »¹⁴⁴

Ainsi l'incohérence de l'accumulation des images faite de propositions juxtaposées, associée à une confusion des thèmes qui allie souvent le nauséabond, le violent et le désespéré forment un magma d'horreur servi par le flot continu de la parole qu'aucune ponctuation ne vient interrompre.

2.2.2 Une esthétique de l'horreur

La violence du texte ancre l'écriture du corps et de la féminité dans une esthétique de l'horreur. En outre si l'on a reconnu que le corps et le sexe étaient intimement liés dans les deux œuvres, on peut remarquer que les fantasmes liés au sexe sont les plus fréquents. Le rapport à l'écriture est très érotique et très exacerbé et Nina Bouraoui qui entend « violer la langue et le lecteur » n'hésite pas à verser dans l'horreur, puisque chez elle le fantasme sexuel est nécessairement lié au mal :

« Le sexe est une fleur maudite plantée entre les deux cornes de Satan »¹⁴⁵

¹⁴³ *La Voyeuse interdite* p.113

¹⁴⁴ *Ibid.* p.71

¹⁴⁵ *La Voyeuse interdite* p.25

« Complice secret de Satan il m'a donné le goût du plaisir sans bornes. »¹⁴⁶

Si le corps est morcelé, le sexe n'échappe pas non plus à la dissection et la narratrice de *La Pluie* établit une relation logique entre le sexe et le texte affirmant qu'elle est « constamment sur le qui-vive face à ce cratère saugrenu invraisemblable entre (s)es jambes. » et qu'elle « a voulu réduire les risques de dérapage. Ligaturer cette hémorragie du sens sexuel. Fragmenter le texte. »¹⁴⁷ Ce fantasme de la castration participe de la fragmentation de la réalité et de l'éclatement de l'écriture. C'est dans l'évocation précise des mutilations que Fikria s'impose que l'écriture parvienne au comble de l'horreur :

*« C'est alors que, inconsciente, je m'emparais du cintre démantibulé. (...) La tige glacée commençait un curieux voyage à travers la nuit de mon intime intérieur. (...) Butant contre l'édifice mou et rocailleux, s'accrochant à mes muqueuses, s'enfonçant de temps en temps dans un sable mouvant, elle parcourait la tuyauterie de ma machine. (...) Elle piqua net. (...) En dépit d'un flot carmin qui vint apaiser la brûlure inhumaine, elle continua plus haut et sous la peau de mon bas-ventre je la vis faire la danse du serpent. »*¹⁴⁸

Si le fantasme de la mutilation est violent dans les images qu'il suggère, il sous-entend surtout le rapport très conflictuel et sado-masochiste que la narratrice entretient avec son propre corps toujours dans un rapport ambigu entre le bien et le mal omniprésent dans le roman. Nina Bouraoui provoque ainsi le lecteur par l'éclaboussement de l'horreur servi par une extrême précision des mots. La narratrice de *La Pluie* considère son sexe avec la même horreur, c'est « un éboulis fantastique. Sorte de dévastation scrofuleuse. Ou plutôt caillouteuse. Herbeuse. Charriant tant de sédiments et de limons qu'(elle) en reste perplexe. Eblouie »¹⁴⁹

Chez le personnage de Rachid Boudjedra l'agression des souvenirs érotiques est récurrente, ainsi elle évoque à plusieurs reprises l'expérience très violente du premier amant. Sa description de l'acte sexuel que l'on retrouve cinq fois dans le roman, est assez proche de celle que Fikria nous livre de

¹⁴⁶ Ibid. p.66

¹⁴⁷ *La Pluie* p.36

¹⁴⁸ *La Voyeuse interdite* p.108-109

¹⁴⁹ *La Pluie* p.36

l'épisode où elle a surpris ses parents «vautrés sur le carrelage »¹⁵⁰ Ces deux passages similaires frappent par la bestialité du rapport et l'absence totale d'émotion affective :

La Pluie :

« Il remonta vers les mollets les cuisses les hanches et la partie velue. (...) Ses mains remontèrent donc vers la partie poilue. S'emparèrent de la touffe rêche hargneuse et cotonneuse à la fois. (...) Puis il se planta en moi. Me décapsula. Telle une bouteille. »¹⁵¹

« Il m'empoigna violemment. Me jeta sur le lit. Dirigea les opérations avec un fanatisme inouï. Me secoua comme un tas de viande. Me broya comme un sac d'os. »¹⁵²

La Voyeuse interdite :

« J'ai vu mon père s'acharner sur ces deux grosses mamelles (...) Formant un seul bloc animé sur les côtés par quatre membres bien agités, on aurait dit une outre grasse (...) Mon père avait retroussé sa robe, ses petits mollets sanglés par des chaussettes noires battaient misérablement la cadence, coincé entre les cuisses lourdes et peu agile de ma mère.(...) Tout petit, tout fin, tout noir, il ressemblait à un ver creusant son trou dans une terre aride (...) Sous lui la garrigue s'agitait et enfonceait ses épines dans le bout de chair découvert »¹⁵³

Une fois de plus, aucune marque d'affectivité ou de sentiment n'est descellée entre les protagonistes et le rapport n'est décrit que sur un plan physique, voire animal : Fikria employant l'expression « grosses mamelles » pour décrire les seins maternels ; ou encore objectivisé à l'extrême, la femme n'est rien d'autre qu'une bouteille. C'est un acte de copulation dénué de toute beauté érotique et de toute sensualité. Rien ne sous-entend la tension émotive des corps ou la beauté de la nudité, on est plutôt plongé au cœur de l'acte.

Le corps y est à nouveau morcelé : « les mains », « les hanches », « les mollets », « les cuisses », et chaque nom est affublé d'un qualificatif qui annule le moindre sursaut érotique, la main est « velue », les cuisses sont « lourdes » et « monstrueuses » et les mollets sont « petits et sanglés par des chaussettes ». En outre les seules parties du corps dont l'évocation pourrait être

¹⁵⁰ *La Voyeuse interdite* p.36

¹⁵¹ *La Pluie* p.75

¹⁵² *Ibid.* p.139

¹⁵³ *La Voyeuse interdite* p.37

plus sensuelle : les seins ou le sexe féminin sont réduits à de grosses mamelles, à une simple pilosité.

Il semble que l'acte sexuel se meuve en une sorte de transgression terrifiante causant la chute de la sacralité que comporte l'érotisme, tout en empêchant l'union parfaite :

« J'ouvris pour lui une brèche dans mon corps. Il s'y engouffra avec une hâte incroyable. Il est vrai que je n'ai pas connu d'homme qui ne soit pas minable chagrin chafouin et stupide devant la nudité d'une femme »¹⁵⁴

S'il n'y a évidemment pas d'orgasme, on ne trouve la marque d'aucune symbiose, d'aucun échange. Les corps des parents de Fikria sont monstrueux et leur union l'est encore plus. Il n'y a pas d'harmonie des corps. On peut remarquer en effet que la narratrice de *La Pluie* n'emploie jamais le pronom « nous » ; mais d'un côté le « il », de l'autre le « je », réduit ici à un « me » objet. Elle en arrive même à s'exclure mentalement pour devenir : « la spectatrice de cette opération qui tournait à la démonstration »¹⁵⁵. De la même façon Fikria évoque « (s)on père » et « (s)a mère » indépendamment l'un de l'autre, qui ne sont réunis que sous une forme grotesque qui ne ressemble à rien sinon à « une outre grasse et poussive ». On insiste ainsi sur l'anonymat des deux corps : « les deux silhouettes confondues sur le corps me parurent tout d'abord anonymes. » dit Fikria, tandis que la narratrice de *La Pluie* dresse une figure anonyme et amorphe de l'amant puisqu'on ne connaît rien de son identité et de son histoire. Si la jeune femme décrit par contre en détail le sexe de l'homme :

« Avec cette chose bistrée comme une sorte de viscère flétri froissé frileux frivole fripé frisant baveux odieux faveux. Ou plutôt comme une espèce de peau retournée ou plus exactement dépiautée. Rose sombre par endroits. Marron un peu plus loin.. Mais l'ensemble donnant l'impression d'être bistré. »¹⁵⁶

C'est avant tout pour marquer un renversement de l'érotisme parce que la femme objectivise à son tour le corps et le sexe masculin en le morcelant. C'est aussi parce que l'association des sonorités linguistiques que permet cette description exalte toujours plus l'écriture de Boudjedra dans la précision.

¹⁵⁴ *La Pluie* p.28

¹⁵⁵ Ibid. p.75

¹⁵⁶ Ibid. p.76

De plus s'il n'y a évidemment aucun lyrisme des corps, Boudjedra et Bouraoui usent d'un vocabulaire de la violence pour décrire un acte « d'amour » : « s'acharner », « empoignade », « engloutir », se « débattre », « violemment », « secouer », « broyer », « s'emparer », « se planter ». Ce vocabulaire est associé à l'isotopie de la chair considérée comme simple viande : « grosses mamelles », « morceaux de chair », « tas de viande », « sac d'os » et surtout à celui de la moiteur : « baver », « bave immonde », « recracher », « viscosité », « gluant », « déglutir », « nausée »... Ainsi l'acte sexuel s'apparente à une lutte physique où les deux partis semblent toujours en danger : « beuglant comme un animal traqué ». L'association de ces deux champs lexicaux provoque une esthétique de l'horreur toujours servie par une même écriture de l'excès : saccadée et disséquée chez Boudjedra avec des phrases courtes; précise et véhémente chez Bouraoui avec de longues phrases. Chez le premier on trouve une succession de tableaux qui se superposent, chez la seconde la mise en espace par l'écriture d'un spectacle horrible.

2.3 Une écriture de l'essoufflement

Ainsi le désir d'une écriture de l'excès est manifeste chez les deux auteurs, et les deux romans sont une réussite certaine sur le plan esthétique. En outre, si l'on en croit les critiques un certain public attend ce genre d'expression de révolte contre la société musulmane à travers une exaltation des corps et des sexes. Révolte d'autant plus forte qu'elle naît d'une parole féminine. *La Pluie* et *La Voyeuse interdite* sont deux romans profondément algériens parce qu'ils puisent leur force dans l'écriture, et cela indépendamment des horizons culturels différents des deux auteurs.

Pourtant le foisonnement des mots, l'éclatement de l'écriture, l'enchevêtrement des réseaux narratifs, le contexte où planent délires, angoisses, fantasmes et plus largement ce que Roasalia Bivona nomme « l'autopsie émotive » semblent dépasser les limites textuelles. On peut dire que le corps de l'écriture ne recouvre pas totalement l'écriture du corps et de la féminité. Il semble que les mots ne soient jamais assez forts et qu'il faille toujours aller plus loin dans la précision.

On peut alors envisager l'écriture de Rachid Boudjedra et celle de Nina Bouraoui comme une écriture de l'essoufflement.

2.3.1 La saturation de l'écriture

A la lumière des analyses précises que l'on a pu faire de certains passages, on peut remarquer que les deux romans déplacent la notion de récit, pour décrire plus exactement un effet esthétique propre. En effet l'espace littéraire des deux œuvres devient un espace paradoxal où la logique narrative est remise en question dans le sens où le dispositif esthétique semble l'emporter sur la dynamique du récit.

En outre si l'on a voulu montrer que l'écriture du corps et de la féminité s'organisait autour de l'expression du fantasme, on voit se dessiner immédiatement les limites d'une telle écriture. En effet, la nature du fantasme

et plus largement du désir est d'être assouvi, une fois cet assouvissement réalisé il faut trouver un autre fantasme sur lequel projeter son désir. De ce fait il y a une sorte de cercle vicieux du fantasme qui est mis en place et qui entraîne les deux narratrices dans un tourbillon infatigable. Parallèlement à ce renflement du fantasme, l'écriture se veut elle aussi toujours plus excessive. Ainsi au fur et à mesure que le corps se dévoile, les désirs s'expriment, les fantasmes prennent une forme intellectualisée, par conséquent l'expression se densifie et l'inflation du vocabulaire s'accroît. La narratrice de *La Pluie* reconnaît elle-même être entraînée dans le tourbillon de l'expression, ainsi elle « découvre qu'(elle a) écrit certaines choses d'une façon involontaire (...) d'une manière brute et anarchique. Sauvagement ! »¹⁵⁷. Il semble ainsi que les deux narratrices soient contraintes d'aller toujours plus loin dans l'excès et la démesure. L'écriture devient alors, au même titre que le désir intarissable et interminable :

*« Le stylo reste suspendu au-dessus de ce gouffre insondable que forme le papier atrocement vide et trop plein à la fois. J'ai envie de déborder avec profusion. A la manière du mûrier. Je relis la dernière phrase. La rature. La ligature. Je finis par la réécrire entièrement. Impression de voler en éclats. En fragments. Comme une balle en fragmentation. »*¹⁵⁸

De plus le flot incessant et intarissable des deux écritures est servi par une absence fréquente de ponctuation qui apparente l'expression à un écoulement. La fin de la description d'Alger dans *La Voyeuse interdite* en présente un bon exemple, il semble que les mots se déversent comme l'eau du caniveau, les pages 71, 72 et 73 ne présentent qu'une succession d'images juxtaposées. Dans *La Pluie* ce rapprochement est d'autant plus remarquable que la narratrice est prise dans une triple liquidité : l'encre de son stylo qui coule sur la feuille, l'évocation du sang menstruel, et la pluie qui se déverse sur la ville :

« La plume griffe le papier lisse et blanc. (...) L'encre paraît comme une sorte de sang bleui par la chaleur de la lampe.(...) le texte déborde comme mon

¹⁵⁷ *La Pluie* p.36

¹⁵⁸ *Ibid.* p.27

*sang affluant le long de mes cuisses. Les phrases bouillonnent. C'est peut être à cause de l'automne. De la saison des pluies.»*¹⁵⁹

*« La pluie continue à tomber. La saison des pluies ! Il me faut continuer à parler. A me méfier du mouvement sournois des gouttes de pluie et de leur musicalité rassurante. La pluie est un vrai danger. »*¹⁶⁰

La fragmentation des phrases, les ellipses, les nausées, les associations de spectacles hideux du sexe et de la maladie bercées par le bruit de la pluie sont comme un jet de magma liquide. Cette liquidité est d'autant plus symbolique que l'eau est l'élément féminin par excellence. On remarque même que l'écriture de la narratrice varie selon que la pluie tombe fort ou doucement, elle influe terriblement sur l'état d'esprit de la narratrice :

*« La pluie est une épreuve exaspérante. Arborescence végétale. J'abandonne mes feuilles un instant pour bien regarder cette exubérance déchaînée. Cette année l'automne est médiocre. Liquide. Je me calme quelque peu.»*¹⁶¹

Dans *La Voyeuse interdite* la liquidité est rendue par une moiteur et une viscosité qui semble intrinsèque à tous les éléments. Le flot de la parole est continu, il n'y a pas de pause dans le récit et l'écriture s'essouffle dans le sens où rien ne semble pouvoir l'arrêter. On remarque aussi la difficulté éprouvée par la narratrice de *La Pluie* à trouver le bon mot pour rendre totalement sa pensée, cela participe au foisonnement des mots. Il semble que le corps de l'écriture ne suffise pas à rendre entièrement l'écriture du corps et de la féminité :

*« Bruit furtif de la plume qui gratte avec diligence le papier. Comme si elle voulait rattraper chaque mot dessiné le happer l'empêcher de s'insérer dans la durée du texte. C'est pourquoi les mots étaient comme gommés. Raturés. Lacérés. Concassés. Eparpillés. Perdus dans l'espace atroce du papier. Ils en perdaient parfois toute leur substance et leur sens approprié. Enigmes purement calligraphiques. »*¹⁶²

Il semble pour Rachid Boudjedra que l'écriture soit un procédé d'éternel recommencement : « Puis j'ai tout récrit. Tout réorganisé. Tout

¹⁵⁹ Ibid. p.22

¹⁶⁰ Ibid. p.55

¹⁶¹ Ibid. 59

¹⁶² Ibid. p. 32

segmenté. »¹⁶³ d'où l'expression d'essoufflement. Il semble même que l'aventure du langage soit une tragédie puisque les mots ne suffisent pas. La voix féminine qui se fait entendre est un aspect de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet lui-même et ne peut de ce fait recevoir sa fin de rien d'extérieur. La parole est ainsi livrée à l'exténuement radical du langage. Elle rejoint ainsi le monologue intérieur qui ne saurait en toute logique connaître sa propre fin. De ce fait cette expression éternelle ne se constitue pas comme objet mais comme support esthétique, la voilà donc prise au piège d'une nouvelle logique, celle de l'épuisement et de l'essoufflement. Comme la narratrice de *La Pluie* en fait l'expérience, l'expression est toujours à recréer et elle n'en finit plus de se donner. Ecrire, c'est épuiser l'expression, et quand on sait que l'expression est intarissable, on comprend les limites de l'écriture. Marcel Proust évoque cet essoufflement dans *La Recherche du temps perdu*, et quand on connaît l'admiration que Boudjedra lui porte, on ne peut être surpris par l'influence que l'écriture proustienne a pu avoir sur sa production. Il semble donc que le personnage et son expression soient livrés au destin de l'inachèvement.

L'écriture de l'essoufflement est un style qui épuise délibérément ses possibilités et côtoie ainsi sa propre caricature. Boudjedra et Bouraoui sont tout à fait dans cette logique qui consiste en un acharnement à user le langage pour aller toujours plus loin. Les dernières pages des deux romans illustrent bien cette idée :

« Une secousse ébranla le moteur, et, encerclée de fleurs je me dirigeai vers une autre histoire. Derrière la camionnette, une cohorte de chiens suivait. »¹⁶⁴

La course des chiens et le mouvement de la voiture semblent prolonger l'expression. Dans *La Pluie*, la dernière nuit rompt tout à fait avec les précédentes. Elle est composée d'une seule phrase sans aucune ponctuation, et « s'achève » sur une question sans réponse sans point final :

« Les larmes suspendues au niveau de cette partie centrale équidistante de mon menton grâce à cette propriété des liquides comment appelle-t-on cela déjà »¹⁶⁵

¹⁶³ Ibid. p.37

¹⁶⁴ *La Voyeuse interdite* p.143

¹⁶⁵ *La Pluie* p.150

2.3.2 L'hermétisme de l'écriture

Cette expression de l'essoufflement tend ainsi à mettre en scène des fantômes jusqu'à l'exacerbation. Le lecteur se trouve ainsi plonger dans une dimension fantasmée dont il a du mal à saisir les limites. Les deux narratrices se dévoilent en effet, au-delà du modéré et du mesuré dans des visions d'horreur parfois insoutenables surtout dans *La Voyeuse interdite*. Le lecteur se trouve ainsi souvent confronté à des litanies de « croupissures et de déchets ». Souvent l'horreur des images et la véhémence de l'expression l'emporte sur le propos lui-même, l'écriture l'emportant sur le récit, et le signifiant sur le signifié. Ainsi il faut convenir que si l'on a pu parler d'une saturation de l'écriture, on peut aussi évoquer le sentiment de saturation que l'on peut éprouver à la lecture des deux romans.

Rachid Boudjedra on l'a dit, joue sur les sonorités linguistiques et pratique une synonymie à outrance, tandis que Nina Bouraoui accumule les images et les fantômes, le plus souvent dans un but esthétique plus que narratif ou descriptif. De ce fait la compréhension du texte est difficile et l'on aboutit à un certain hermétisme de l'écriture que la narratrice de *La Pluie* est la première à reconnaître :

« Je remplis mes pages de ratures et de surcharges jusqu'à l'abstraction et à l'incompréhension. »¹⁶⁶

L'attention particulière qu'il faut porter à chaque mot et à chaque image fait qu'on en oublie parfois de s'intéresser au contenu lui-même :

« J'ai décidé de relire tout mon journal (...) Je relis en faisant très attention aux mots surtout que les événements relatés dans ce cahier sont parfois difficiles à comprendre tant le texte est bourré de surcharges affectives. »¹⁶⁷

La précision du vocabulaire d'une part, mais surtout l'érudition du langage et le foisonnement des néologismes participent aussi à cet hermétisme de l'écriture et laissent le lecteur quelque peu désemparé.

¹⁶⁶ *La Pluie* p.23

¹⁶⁷ *Ibid.* p.36

En outre le contenu narratif lui-même est relativement confus. Si la trame romanesque de *La Voyeuse interdite* est assez simple, le foisonnement des images fait qu'on a du mal à faire la part des choses entre la réalité et le rêve. La mort de la petite fille sous les pneus d'un camion par exemple, est rendue d'une façon tellement imagée que l'on ne sait différencier le vrai du fantasme :

*« Dehors, la petite fille agonisait. Les badauds s'étaient arrêtés de marcher, (...) vautrée dans le bonheur, je léchais le liquide satanique, reniant ainsi les règles religieuses (...) Hasard ? Coïncidence ? Infortune ? Je jouissais pendant que la petite fille agonisait. (...) Dans le fond d'un tiroir froid, un enfant attendait qu'on vienne le chercher. »*¹⁶⁸

Dans *La Pluie*, la difficulté que l'on a à saisir le contenu est servi par une écriture circulaire et répétitive. Ainsi au fur et à mesure que le lecteur progresse, les événements se trouvent comme précédés par d'autres événements similaires dont la justification est ultérieure, on peut penser à l'épisode de la gifle du frère ou encore à la démission de la secrétaire évoquée une dizaine de fois avant que l'on en connaisse la raison : la tentative de viol dont elle a été victime. Ainsi les efforts de localisation, de figuration en un lieu descriptible, sont constamment déportés par de nouveaux effets. La construction du roman « en tiroirs » rend la compréhension du macro-récit difficile, puisqu'il est sans cesse interrompu par des micro-récits qui viennent se greffer à l'intrigue principale.

On remarque que la compréhension du texte implique de revivre, sans forcément le maîtriser, le cheminement incertain, parfois euphorique et excessif, souvent tragique des deux voix qui se font entendre. Les deux récits ont une part de linéaire et de circulaire, et la lecture entreprend la quête d'un lieu de réconciliation. C'est cette réconciliation impossible qui laisse le lecteur quelque peu dépourvu face aux deux romans, puisque l'écriture est devenue le chiffage énigmatique de la voix dont le décryptage est réservé à ceux qui sauront la lire.

¹⁶⁸ *La Voyeuse interdite* p.95-96

Si l'on passe outre la compréhension du texte, puisqu'il est évident que l'intérêt des deux romans ne réside pas seulement dans cette dernière, on peut tout de même poser le problème de la saturation que l'on peut éprouver à la lecture. En effet le dénuement affectif qui caractérise le personnage de Fikria et l'absence de sentimentalisme par exemple, tous deux rongés par un déversement d'images horribles suscitent un sentiment d'écœurement à la lecture. Nina Bouraoui parvient à ce qu'elle désirait c'est à dire « violer le lecteur » dans le sens où l'on se sent parfois physiquement agressés par les mots eux-mêmes et la lecture devient parfois impossible. Ainsi le personnage de Fikria que l'on considère évidemment comme une victime et que l'on prend en pitié, parvient parfois à agacer le lecteur par sa profusion orgueilleuse. Il semble que le lecteur prenne vraiment à vif l'écoulement des mots puisque Nina Bouraoui n'autorise aucune censure à l'écriture, tout est alors contaminé par l'horreur. Dans le roman de Rachid Boudjedra c'est tout de même un peu différent dans le sens où le support de l'écriture fait malgré tout office de tamis entre la narratrice et le lecteur. En effet la jeune femme s'autocensure à plusieurs reprises. Elle ressent les événements de façon exacerbée mais le fait de les intellectualiser par l'écriture adoucit parfois le propos :

*« Ligaturer cette hémorragie du sens sexuel ; Fragmenter le texte. En fait : une sorte d'autocensure. »*¹⁶⁹

Volontairement, elle tente de limiter l'expression dont elle connaît les dangers :

*« Toute écriture est bavarde. Oiseuse. Excessive. Mais il y a des choses que je ne peux pas évoquer. L'autocensure. Elle est inhérente au corps de l'écriture. »*¹⁷⁰

Au terme de notre seconde partie, on peut affirmer que l'écriture du corps et de la féminité s'illustre dans les deux romans comme une expression intarissable du fantasme grâce au pouvoir de la narrativité. On a pu montrer la violence de cette parole féminine et l'esthétique de l'horreur qu'elle met en scène. En outre on a mis en lumière les limites de cette écriture, qui si elle entend épuiser l'objet du récit en vidant le trop plein d'expression, se trouve prise au piège de sa propre logique : celle de l'essoufflement. Cette logique

¹⁶⁹ *La Pluie* p.36

¹⁷⁰ *Ibid.* p.27

participe à un certain hermétisme de cette écriture qui laisse parfois le lecteur décontenancé. De plus cette logique de l'épuisement fait que le personnage se trouve livré au même titre que son écriture, au destin tragique de son inachèvement.

3 Troisième partie :

**L'écriture du corps et de la
féminité : Une écriture mortifère.**

On assiste dans les deux œuvres à un mouvement de disparition du sujet qui s'efface en s'inscrivant dans la scène même de l'écriture. Il semble que le sujet se constitue alors comme immédiatement contemporain de l'écriture, s'effectuant et s'affectant par elle-même. Or on remarque dans cette écriture du corps et de la féminité, une ambivalence symptomatique de l'écriture moderne dans le sens où elle s'illustre comme une inscription contre l'anonymat et l'oubli, et que dans le même temps elle met en scène le travail de la mort dans la parole vive. Les deux narratrices ont à cœur comme l'écriture, de découvrir le lieu unique où les attendent le repos.

Présente à la fois comme entité métaphysique symbolique et comme réalité physique concrète qui touche et agit directement sur les corps, la Mort occupe dans chacune des deux œuvres une place prépondérante et paradoxale puisqu'elle effraie et dans le même temps attire les deux femmes. En outre, parce que dans ces deux romans l'écriture apparaît comme le lieu privilégié de l'expression et de l'assouvissement du fantasme, force est de constater que la Mort s'impose comme le fantasme central et absolu dans le sens où vers elle convergent tous les désirs, toutes les pulsions et tous les fantasmes du corps. Si la jeune femme de *La Pluie* et la jeune fille de *La Voyeuse interdite* sont obsédées par l'image de la Mort au point de la provoquer – désir de suicide, mutilations du corps - ou de l'anticiper – rêve, imagination, fantasme - c'est parce qu'elle représente le fantasme absolu né d'un interdit catégorique ; qu'elle exprime et suppose une liberté totale du corps ; qu'elle représente la provocation suprême et qu'elle propose la perspective d'une fin.

Si le rapport que les deux femmes entretiennent avec la Mort se déroule selon deux processus différents dont l'issue non plus n'est pas la même, il faut noter que c'est ce rapport premier qui est à l'origine du roman et de l'écriture.

3.1 Une atmosphère mortifère

Aux premières pages des deux romans, il semble que la Mort soit déjà présente intrinsèquement comme entité métaphysique dans la vie quotidienne des deux femmes. Elle s'illustre avant tout par l'atmosphère mortifère dans laquelle elles évoluent toutes les deux, et qui semble dominée par le silence et la non-action, et donc la non-existence.

De plus cette omniprésence de la Mort dans sa dimension la plus métaphysique, se concrétise dans la mort des autres dont le souvenir ou l'anticipation font écho au néant intrinsèque aux maux et aux mots des deux jeunes femmes. De ce fait il semble que les deux romans peuvent être lus selon une ligne mortifère.

3.1.1 Le corps féminin prisonnier d'un temps mort

Si l'on considère à nouveau le cadre spatio-temporel intérieur, il est remarquable que les deux femmes évoluent dans ce que l'on pourrait appeler un temps mort au sens premier du nom, c'est à dire un espace temps où rien ne semble évoluer et où l'action est suspendue. Ainsi se dessine très vite le cercle de l'aliénation d'un temps figé à l'image de la situation où les deux femmes se trouvent piégée, réduites d'emblée à une non-existence et à « une solitude qui donne aux plus faibles l'envie de mourir »¹⁷¹. En effet dans les deux romans, il semble que le temps présent n'existe pas en tant que tel c'est à dire en tant qu'action et ce pour des raisons différentes.

Dans *La Pluie* c'est pour une raison syntaxique, à savoir le choix du mode d'écriture, que la mention du présent est réduite à néant. En effet, plus qu'un simple récit, le roman – écrit comme on l'a dit sur le mode du journal intime - s'apparente à un récit analytique où est privilégiée l'évocation des événements passés. Ainsi l'évocation du présent implique nécessairement et

¹⁷¹ *La Voyeuse interdite* p.96

exclusivement la réminiscence du passé, si bien que le roman est construit sur une analepse complète qui vise à récupérer la totalité de l'antécédent narratif de la jeune femme. Ainsi le récit de l'action au présent à savoir une femme qui écrit son journal est exclu. Il n'y a pas d'évolution dramatique. En outre, le futur n'est pas envisagé puisqu'il y a toujours entre lui et le présent, le risque d'un suicide. Il y a donc une difficulté à saisir l'action présente et les changements puisque celle-ci semble annulée par l'état statique dans lequel se trouvent les deux femmes.

Dans *La Voyeuse interdite*, le présent est également réduit à néant et ce pour des raisons purement thématiques à savoir que rien ne se passe, du moins dans les trois premières parties. Surtout il est très difficile dans ce roman de dater et d'appréhender les jours qui séparent les événements les uns des autres. Le présent souvent défini par l'adverbe « aujourd'hui » s'impose comme un bloc insécable dont l'immobilité est telle qu'elle finit par détruire l'idée même de temps, ainsi « les heures s'écoulent lentement puis finissent par disparaître, anéanties par l'irréalité de (l') existence ».¹⁷² De plus si la narratrice consent à dater certains événements, il semble que ce soit pour mieux dénoncer cette immobilité du temps, en voulant que « demain soit vraiment demain » par exemple. Ici, le cadre temporel mêle dans un magma d'ennui et de non-existence le présent, le passé et le futur si bien que l'adverbe aujourd'hui perd tout son sens. La narratrice se trouve ainsi plongée dans un cercle vicieux, le non-écoulement du temps fige l'espace, et de la même façon le figement de l'espace provoqué par la claustration entraîne la pétrification de l'instant :

*« Aujourd'hui : adverbe désignant le jour où on est. Définition risible quand aujourd'hui n'est pas un repère mais un simple rappel d'hier, identique à avant hier et à demain. Le temps fuit aujourd'hui et aujourd'hui fuit le temps. (...) le présent n'est plus que le passé et nous, qui aspirons à fondre en lui, écrasés par ses tentacules artificiels toujours tendus vers un avenir imaginaire, n'existons pas non plus. Ombre dans l'ombre des heures, aujourd'hui est le jour où je ne suis pas ! La bataille des minutes a cessé, tiré par le chariot immobile des secondes, je me retrouve dans un espace amputé de son temps. »*¹⁷³

¹⁷² Ibid. p.22

¹⁷³ Ibid. p.123

Il convient de revenir un instant sur le cadre temporel de *La Pluie* pour montrer la différence qu'il y a ici entre Boudjedra et Bouraoui. Chez Nina Bouraoui on l'a vu le présent est réduit à néant par une uniformisation du temps qui vise à généraliser les indices temporels par l'utilisation d'articles définis: « la nuit », « la journée », « tout le jour »... Chez Rachid Boudjedra plus précisément, c'est avant tout le mouvement aliénant du cadre temporel répétitif qui est mis en lumière. En effet si l'auteur a choisi un découpage formel de son roman en nuits / chapitres, il est évident que la suppression de leur intitulé ne gênerait en rien leur contenu, étant donné que les mêmes énoncés y sont inlassablement reproduits, exception faite de la sixième et dernière nuit. Finalement ces indices temporels sont là pour dénoncer plus vigoureusement encore non pas le fait que le temps ne passe pas, mais le fait que le temps passe en répétant inlassablement les mêmes éléments. L'évidence que la seconde nuit s'apparente à la première, et la troisième à la seconde est d'autant plus critique et risible que l'auteur a pris soin de les dissocier formellement. Chez Rachid Boudjedra, cette immobilité cache le plus grand chaos :

*« Tout autour de moi maintenant le monde complètement immobile. Tapi. A l'affût C'est à dire non pas s'arrêtant s'interrompant cessant d'exister mais –au contraire- poursuivant son mouvement d'une façon entêtée. Compliquée. Incompréhensible. Sous cette forme atroce effroyable perfide de l'apparente immobilité. »*¹⁷⁴

L'espace est ainsi mouvant et onirique, flou et insaisissable, à la fois absurde et envahissant. Il y a chez Rachid Boudjedra, une sorte de folie spatio-temporelle qui confère aux lieux une géographie aussi anarchique qu'inextricable, et paradoxale parce qu'immobile. Le choix d'une écriture circulaire construite sur la figure du ressassement confère ainsi à l'écoulement du temps, une dimension aliénante. L'écoulement du temps s'apparente ainsi à l'écoulement de la pluie dans sa monotonie et son ennui :

« Le silence pèse sur la pièce où je me tiens. Ainsi que sur la maison toute entière. Et tout l'univers peut-être. J'écris. Le bruit du crayon fait comme une

¹⁷⁴ *La Pluie* p.11

*musique des morts. Mais l'essentiel : ce bruit merveilleux de la pluie. Tout juste tiède. »*¹⁷⁵

Les deux femmes évoluent donc dans un espace temps où l'existence est déjà réduite à néant, un temps mort :

*« Je regarde autour de moi, l'horizon est coupé, l'espace scalpé de sa grandeur ne me renvoie qu'une image affligeante et pourtant familière, je reconnais en effet dans une silhouette brouillée par un esprit toujours incertain, (...) le dessin en demi-teinte de mon corps au bord de la mort. »*¹⁷⁶

3.1.2 La présence intrinsèque de la mort

D'emblée la mort apparaît comme la seule issue possible à une existence où aucun épanouissement ne semble permis. Les deux narratrices l'envisagent ainsi presque sans émotion. Dans *La Pluie*, la jeune femme insomniaque commence à écrire son journal intime dans le but de déballer sur le papier le fatras de sa conscience à l'heure où elle a déjà pris la décision de se suicider :

*« Je suis décidée à faire aboutir ma décision prise il y a quelque mois. Je me sens prête. Gagner du temps est inutile. En ce moment la réalité s'impose cruellement et la pluie redouble de violence. »*¹⁷⁷

Sans toujours la nommer explicitement, elle anticipe sa propre mort en écrivant que « (s)on frère se chargera de (lui) organiser des funérailles grandioses. »¹⁷⁸ L'écriture naît ainsi de cette hantise de la mort, comme quand aux premiers jours de sa puberté, elle avait entrepris l'écriture de son journal pour échapper à l'idée qu'elle allait « certainement mourir »¹⁷⁹ Il est évident que cette obsession de la mort est à l'origine du roman, qui met en scène une lutte entre deux forces, d'un côté la mort et de l'autre l'écriture comme vertu thérapeutique.

¹⁷⁵ *La Pluie* p.37

¹⁷⁶ *La Voyeuse interdite* p.106

¹⁷⁷ *La Pluie* p.59

¹⁷⁸ *Ibid.* p.21

¹⁷⁹ *Ibid.* p.1

Dans *La Voyeuse interdite*, l'anticipation de la narratrice sur son propre décès est encore plus explicite si bien que le roman peut être lu comme une prolepse complète de la mort qui culmine dans les dernières pages avec les noces de Fikria qui sont clairement comparées à des funérailles :

*« Les objets avaient revêtu le voile de la mort, avant l'heure, j'assistais et participais à de joyeuses funérailles : les miennes. J'enterrais mon enfance pour aller vivre au-delà d'elle, du moi et du connu. »*¹⁸⁰

Il est remarquable qu'ici tout converge vers la mort inéluctable dans une dimension symbolique et figurée. Tous les éléments romanesques semblent ainsi confirmer la prophétie macabre du début du roman qui font de Fikria «la Cassandre du nouveau siècle »¹⁸¹ :

*« Ca y était. Mon heure avait sonné sans même que je remarque l'alliance entre la grande et la petite aiguille. »*¹⁸²

La mort semble ainsi envisagée de façon concrète et inéluctable comme un événement libérateur et nécessaire.

Les deux œuvres, comme une grande partie de la production littéraire de Boudjedra et de Bouraoui, se réfèrent constamment à la mort, pas seulement comme un événement daté mais plutôt comme un écho du néant qui résonne en chaque mot. Elle est présente intrinsèquement dans tout le paysage littéraire notamment par l'évocation de la mort des autres ou tout simplement leur non-existence :

*« Les femmes de la maison ont renié frivolité et séduction, pieds nus ou en claquettes, elles sont des tas de graisse insignifiants flottant dans des robes peu seyantes ou des corps aux formes disparues toujours proches de l'évanouissement ; erreurs irréparables que la nature aurait dû épargner, cancéreuses sursitaires, elles sont les spectres de mes nuits sans sommeil. »*¹⁸³

Cette inutilité des corps et de la vie elle-même, qui est mise en scène dans le roman de Nina Bouraoui est un écho constant à la mort qui guette.

Dans *La Pluie*, la mort est aussi inhérente à toute chose :

¹⁸⁰ *La Voyeuse interdite* p.124

¹⁸¹ Ibid. p.99

¹⁸² Ibid. p.120

¹⁸³ Ibid. p.26

« Je pressens la mort comme une saveur au goût sacchariné dans ma bouche »¹⁸⁴

De plus l'évocation récurrente du projet de suicide comme une réalité événementielle, fait souvent écho à la mort d'un tiers. La mort du frère aîné surtout est très fréquemment mentionnée :

« Tout cela s'agglutine en moi. (...) Les lamentations des pleureuses endeuillées le jour où on ramena le cercueil de mon frère aîné. Ce fut aussi une fracture ouverte. Jamais refermée depuis. Une lacération définitive. »¹⁸⁵

Il semble que la mort s'infiltré dans l'existence de la jeune femme par des moyens détournés : la mort du frère, la mort à venir de la jeune femme atteinte d'un cancer de l'utérus¹⁸⁶, la mort de la grand-mère qui souhaite qu'on la photographie sur son lit mortuaire, la mort de la jeune vierge assassinée... A chaque occurrence de la mort des autres, suit cette même phrase : « A nouveau l'idée du suicide. »¹⁸⁷ Le décès des autres dont « (elle) (a) toujours eu l'intuition »¹⁸⁸ provoque une telle obsession dans son esprit que la narratrice en arrive à envisager sa propre mort :

« J'étais -à nouveau- assailli par mes obsessions fixées définitivement en moi. Mon expérience me pesait lourd. Je compris que cette obsession avait sa logique propre. Interne. Sous-jacente. Efficace ! Je fus contaminée par moi-même. »¹⁸⁹

La mort s'infiltré dans l'existence de la narratrice de façon sournoise à l'instar des ramifications et des branches du mûrier, dont l'évocation est omniprésente :

« Phénoménal. Fabuleux. Inondable. Il a toujours l'air de voyager – immobile – par ses propres rumeurs et ses propres humeurs. »¹⁹⁰

« Puis à travers ce fatras cet enlacement et cette soudure invisibles me parvenait un léger bruissement de feuilles comme spongieux chiffonné charnel et humain »¹⁹¹

Dans *La Voyeuse interdite*, Nina Bouraoui développe une véritable allégorie de la mort représentée par le personnage de Zohr, la sœur de Fikria :

¹⁸⁴ *La Pluie* p.27

¹⁸⁵ Ibid. p.31

¹⁸⁶ Ibid. p.65

¹⁸⁷ Ibid. p.65

¹⁸⁸ Ibid. p.35

¹⁸⁹ Ibid. p.133

¹⁹⁰ *La Pluie* p.110

¹⁹¹ Ibid. p.112

« Là, petit tas de chair informe, elle poussait le dernier cri de l'animal attendant sa mort dans la solitude ; mais Zohr ignorait que la mort était déjà en elle. Inutile de l'appeler c'est elle qui parlait à sa place, et qui se nourrissait du peu de chair qui lui restait ! la mort avait choisi son masque. (...) La mort déversait lentement dans le corps de ma sœur sa lymphe empoisonnée afin que celle-ci puisse l'apprécier chaque jour de sa jeunesse, elle avait glacé son sang, durci ses veines et dessinait sur son visage à l'encre indélébile de fissures au coin de sa bouche. »¹⁹²

Zohr est ainsi l'incarnation même de la mort dans la vie de Fikria. Comme la narratrice de *La Pluie*, il semble que Fikria projète son obsession de la mort sur les autres affublant ainsi le corps de sa sœur d'images mortifères qui sont autant de projections de l'esprit et d'angoisses intellectualisées : « la lymphe empoisonnée », « sang glacé », « veines durcies ». En outre on peut considérer le personnage de Zohr comme une prolepse ou une projection de Fikria sur son propre avenir. Il y a une dramatisation du futur de Fikria dans les traits de Zohr, et l'angoisse physique de la mort se projète sur le corps de la sœur.

Face à cette présence intrinsèque de la mort qui semble prendre possession des objets, des personnes et de la ville elle-même qui macèrent dans l'ennui et la non-existence, la narrativité s'impose à nouveau comme une prise de pouvoir. En effet la prise de parole directe ou indirecte qu'elle propose, permet de conjurer pour un instant cette présence inéluctable. Les deux femmes ont ainsi conscience que tant qu'elles seront capables de mettre des mots sur leurs obsessions morbides en en donnant sous forme d'images des représentations intellectualisées, elles seront vivantes. De ce fait l'expression et plus précisément l'écriture, sont à envisager comme une véritable thérapie. On peut expliquer de cette façon la profusion du texte et des mots dans les deux romans. Chaque mot écrit, raturé, puis réécrit par la narratrice de *La Pluie* retarde un peu plus encore l'échéance de la mort. De la même façon les insomnies répétitives aux quelles sont soumises les deux jeunes femmes, participent à cette certitude que le temps qu'elles gagnent à mettre en scène leur vie, retarde leur décès :

¹⁹² *La Voyeuse interdite* p.29-30.

« Puis j'ai tout récrit. Tout réorganisé. Tout segmenté. Profitant ainsi de cette insomnie chronique qui m'a été donnée comme une aubaine. »¹⁹³

On doit évoquer ici la référence certaine aux *Milles et une nuit*, où la jeune Schéhérazade retarde par le récit de contes fantastiques, l'heure de son exécution. Le lever du soleil lui consacre chaque matin une journée de vie supplémentaire, comme la voix du muezzin qui retentit dans *La Pluie* à la fin de chaque nuit, ainsi la femme refait chaque nuit son parcours et recommence son récit.

En outre, le pouvoir des mots réside aussi dans la capacité qu'ils ont à annuler leur propre effet. Dans *La Pluie* on peut lire par exemple :

« A nouveau l'idée du suicide. A gommer. Je repris mes esprits par amour pour ma mère. Qui a enterré beaucoup de morts. Je repoussai alors vite cette idée. »¹⁹⁴

Le fait de gommer le mot « suicide » suffit à annuler l'idée même de la mort. On comprend ainsi la volonté de la narratrice à écrire encore et encore. Enfin on a montré comment dans les deux œuvres, l'espace romanesque rejoignait l'espace de l'écriture, ce qui s'ensuit pourrait être envisagé comme une sorte de mort. En effet, si l'écriture n'est plus possible, l'écriture cesse et c'est la vie elle-même qui d'une façon symbolique se termine.

¹⁹³ *La Pluie* p.37

¹⁹⁴ *Ibid.* p.65

3.2 Le motif du sang comme ligne mortifère

La mort est ainsi présentée dans les deux œuvres comme une entité métaphysique omniprésente qui loin de n'être qu'un événement daté semble illustrer l'écho du néant intrinsèque à la vie et aux mots de chacune des deux femmes.

Pourtant il faut désormais considérer qu'elle est aussi présente dans les deux œuvres de façon physique, tangible, charnelle et quasi-palpable. C'est le motif du sang récurrent dans la quasi-totalité de l'œuvre de Rachid Boudjedra surtout, qui semble faire le lien entre le symbolique et le physique ; la réalité et le fantasme ; la vie et la mort.

On remarque que chaque évocation du sang correspond symboliquement à un événement charnière de la vie des deux femmes, chacune des occurrences mêlant dans une relation ambiguë et paradoxale, la Vie et la Mort. En outre cette évocation du sang est fondamentale pour notre étude puisque c'est précisément lui qui ancre la violence et la mort dans une dimension profondément humaine, on quitte le monde du fantasme pour une réalité tangible qui agit directement sur les corps.

3.2.1 Le sang de la fatalité

En étudiant les deux premiers épisodes fondamentaux de la vie des deux jeunes femmes à savoir la naissance et l'apparition des premières règles, nous voyons d'emblée comment le motif du sang fait le lien entre la dimension physique et la dimension symbolique que recouvre le thème de la mort. Cette évocation du sang permet aussi l'entrée en scène de la fatalité comme pièce maîtresse dans l'écriture du corps et de la féminité.

Tout d'abord la naissance, qui représente le début de la vie se passe dans le sang. Cette réalité biologique prend une dimension bien plus symbolique dans la description qu'en donne Fikria dans *La Voyeuse interdite* :

«Trois filles seulement ont survécu, trois petites pousses bien lisses qui crièrent le pied encore coincé entre les briques effondrées et dégoulinantes de sang du puits mortel. »¹⁹⁵

Sans le contexte, il est difficile de comprendre que l'auteur parle d'une naissance tellement le champ lexical de la mort est présent. L'emploi du verbe « survivre » surtout est surprenant, puisque les petites semblent avoir survécu à leur naissance ce qui est assez paradoxal. L'image du vagin de la mère vu comme un « puits mortel » renforce ce paradoxe. Si Nina Bouraoui veut aussi évoquer par ces images d'horreur, les accouchements difficiles parce que mortels pour certains enfants, il est clair que cette description appelle une interprétation symbolique. La naissance devient ainsi paradoxalement un espace de mort. Loin d'être considérée comme un accès à la vie, la naissance est vue surtout comme la fin de toute relation fusionnelle entre le corps maternel et celui de la fille :

« Où se meurt à présent notre attache naturelle ? Au fond d'une poubelle, dans le terrain vague d'une mémoire amnésique ou sous le creux de ton ventre coupable. Il ne me reste plus qu'un bouton de peau joufflu, me rappelant sans cesse notre première rencontre. Notre première séparation. »¹⁹⁶

En outre la naissance est l'instant fatal de la vie par excellence ; le moment où tout se joue pour le nouveau-né. Le sang évoqué à ce moment précis nous renvoie aussi à sa dimension symbolique, à savoir le moyen et la preuve de la filiation et de l'héritage physique que symbolise aussi l'évocation fréquente du nombril qui est à la fois lien et point de scission entre les deux corps féminins. La fatalité de la féminité que nous avons déjà évoquée se transmet précisément par le sang, et annonce déjà à la naissance, tous les épisodes que la jeune femme devra vivre dans le sang, avant de transmettre par le sang à sa propre fille cette même féminité fatale :

« La stérilité de mon existence a germé dans le ventre de ma mère, celle de mes petites germera dans le mien. Mes pauvres filles, comme je vous plains, moi, la fautive qui vous enfanterai ! »¹⁹⁷

¹⁹⁵ *La Voyeuse interdite* p.39

¹⁹⁶ *Ibid.* p.36

¹⁹⁷ *Ibid.* p.17

Nous sommes proches ici des tragédies antiques où règne la fatalité contre laquelle la volonté ne peut rien, avec toujours en toile de fond, l'idée d'une faute qu'il faudra expier dans le sang.

Le sang apparaît à nouveau dans l'évocation des premières règles, image obsédante et traumatisante chez les deux narratrices. Au lieu de symboliser l'entrée joyeuse dans l'âge adulte, le sang menstruel sonne avant tout le glas de l'enfance. A l'instant précis où l'enfant se sexualise, s'opère une seconde naissance qui là encore est une image de mort, comme en témoigne la première ligne de *La Pluie* :

*« Le jour où je fus surprise par ma propre puberté je crus que j'allais sûrement mourir. Je suis restée sur mes gardes tout au long de cette abominable journée. En attente de mort.. »*¹⁹⁸

Dans *La Voyeuse interdite*, l'apparition des premières règles est aussi décrite comme une image de mort, mais il faut remarquer que c'est une évocation beaucoup plus physique et concrète que dans *La Pluie* :

*« Je sentais la fièvre m'envahir progressivement, une soufflerie agaçait mes oreilles, des convulsions mêlées à une chaleur inexplicable terrassaient mon corps: la métamorphose allait bientôt faire son entrée sur la scène de la chair. (...) les murs de ma chambre sentaient le cadavre. »*¹⁹⁹

Le surgissement du sang marque clairement dans ce passage, la progression physique de la mort sur le corps de la narratrice. Cet épisode préfigure clairement l'œuvre de la mort sur le corps féminin, qui apparaît comme la clé de voûte du roman. En outre, la mort se concrétise dans la souffrance physique que provoque cette « blessure qui saigne entre (leurs) cuisses» ou cette « plaie salace entre (leurs) jambes» qu'évoquent les deux narratrices et qui est d'autant plus forte qu'elle est vécue comme une fatalité :

*« Le malheur de la féminité s'est installée en moi (...) je me suis pansée comme on fait avec une blessure qui n'arrête pas de couler. »*²⁰⁰

*« J'entourais mes cuisses avec mon drap qui, très vite, fut cloqué de rouge. Tout mon corps bavait. »*²⁰¹

¹⁹⁸ *la Pluie* p.9

¹⁹⁹ *La Voyeuse interdite* p.32

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ *La Voyeuse interdite* p.32

On est frappé à la lecture de ces passages, par la passivité de la narratrice. Elle n'agit pas, et c'est sur son corps que s'opère l'opération. La femme n'est que l'objet d'une métamorphose. La seule responsabilité qu'elle a sur le phénomène c'est le fait qu'elle soit fautive :

« Je me dirigeais vers mon cabinet de toilette (...) Nue, les jambes entravées par le drap du crime, je tombais à ses pieds (le père) et plaidais mon irresponsabilité ; en ouvrant mes veines, la nature s'est dressée contre moi (...) ses artères semblables à des gargouilles un jour de pluie dépassaient de ma fleur suppurante et déversaient sur mes cuisses toute leur haine et toute leur violence. »²⁰²

Cette réalité physique du sang et les angoisses qu'elle provoque dépassent d'ailleurs largement la symbolique que le passage à l'âge adulte est censé recouvrir. Le sang est nécessairement associé au mal et à la violence, ce qui explique que l'acceptation de la féminité par la reconnaissance du corps, ne peut s'effectuer que dans un rapport conflictuel est violent. Ce moment charnière entre l'enfance et l'âge adulte qui devrait symboliquement ouvrir grandes les portes de l'existence, déclenche au contraire mutisme, silence et repli sur soi comme nous l'avons déjà évoqué, qui sont autant de détails mortifères :

« Ma propre puberté me monta à la gorge. (...) J'étais donc devenue adulte. Une jeune fille. En fleurs. Fleurs ensanglantées couleur vermillon peut être ? Quelle ironie ! »²⁰³

Ainsi on peut dire que le motif du sang est fondamental dans l'étude de l'écriture du corps et de la féminité puisqu'il fait lien entre la vie et la mort et se fait le porte-parole de la fatalité. L'apparition du sang rappelle à chacune de ses occurrences, l'idée que le destin de la femme, mais surtout celui du corps féminin est déjà scellé :

« Adolescentes, vous vivez dans l'ombre d'une déclaration fatale, votre jeunesse est un long procès qui s'achèvera dans le sang, un duel entre la tradition et la pureté. »²⁰⁴

²⁰² Ibid. p.32

²⁰³ *La Pluie* p.10

²⁰⁴ *La Voyeuse interdite* p.13

3.2.2 Le sang du sacrifice

Si les deux épisodes étudiés –la naissance et l'apparition des règles- donnent au motif du sang une connotation fondamentale puisqu'il symbolise en quelque sorte la fatalité de la féminité, la troisième occurrence du motif du sang est d'autant plus tragique -au sens premier du terme- pour le corps féminin.

En effet, l'adolescence s'achève également dans la violence et le sang avec la défloration théâtralisée au cours de la nuit de noces. Cet épisode est largement anticipé dans *La Voyeuse interdite* puisque si le roman se clôt sur le départ de Fikria vers la demeure de son mari, la dernière partie de l'œuvre est entièrement consacrée à la préparation des noces et à la défloration. Ainsi on découvre la jeune narratrice se soumettre aux rites de la culture musulmane :

« Comme trois médecins tortionnaires, les femmes formèrent une ronde autour de moi (...) Zohr humecta mes aisselles et la lame de rasoir froide et aveugle parcourut mon corps en s'attardant sur ses parties les plus intimes.(...) Ma mère écarta mes mains (...) elle appliqua sur mes paumes et le revers des phalanges le liquide porte-bonheur, puis la texture orangée vint colorer la plante de mes pieds. »²⁰⁵

Il y a une préparation minutieuse du corps féminin (épilations, tatouages au henné, maquillages, parfums etc...) qui tend tout d'abord à objectiviser la femme et de plus la rend étrangère à ce corps qu'elle a mis tant de temps à apprivoiser.

L'évocation d'une défloration violente et souvent publique apparaît à plusieurs reprises dans les deux romans en tant qu'épisode dramatique qui conditionne très négativement la vie sexuelle future des femmes. On connaît l'attachement de certaines familles musulmanes à la virginité de leurs filles, qui permet après l'acte de brandir fièrement le drap maculé du sang de la vierge déflorée, et on imagine le traumatisme que cela peut provoquer dans l'esprit de la jeune femme :

²⁰⁵ *La Voyeuse interdite* p.120-121

« Toi drap maculé de sang et d'honneur dans ton tissu se dessine à l'encre carmin l'espoir et la crainte des mères, des pères, de l'homme, de la patrie, de l'histoire ! »²⁰⁶

Ainsi les deux auteurs développent une véritable problématique de la défloration. A nouveau la violence naît et se nourrit du sang dont l'évocation coïncide évidemment parfaitement avec cet événement comme le décrit Assia Djebar dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* :

« Une plaie vive s'inscrit sur le corps de la femme par le biais de l'assomption d'une virginité qu'on déflore rageusement et dont le mariage consacre trivialement le martyre. La nuit de noces devient essentiellement la nuit du sang. »²⁰⁷

Cette occurrence du sang fait que la Mort hante d'emblée la nuit de noces, et la cérémonie qui la précède se confond d'ailleurs parfaitement avec des funérailles dans *La Voyeuse interdite*. Mais à ce moment précis, au cours de « cet événement (qui) a marqué un grand «E» en travers de (son – Fikria) front »²⁰⁸, le sang recouvre une nouvelle symbolique jusqu'alors suggérée dans les deux romans : l'idée du sacrifice. Les deux femmes sont clairement placées en position de victimes. Fikria jusque là soumise aux règles du père et au rôle très fort de la mère, va maintenant devenir la victime de son mari Bachir et « par une curieuse osmose ratifiée par le pacte du sang, elle devenait elle-même objet, chose, matière (...) elle allait devenir une femme, une femme sous le corps d'un homme. »²⁰⁹

L'écoulement du sang de la défloration est ainsi associé au sang de la vierge sacrifiée, mais aussi à celui du mouton ; il devient l'emblème des victimes émissaires. Fikria elle-même se compare à :

« Une bique au poil trop long qui joue du sabot en attendant qu'on l'arrache au troupeau pour l'abattoir, je vis ma jeunesse sur le fil du rasoir, un faux pas, un seul signe et je suis bonne pour l'événement. »²¹⁰

Les dernières heures que la jeune fille passe dans sa chambre sont ainsi vécues comme les derniers jours d'une condamnée et « (s)a robe de noces »

²⁰⁶ Ibid. p.14

²⁰⁷ *Femmes d'Alger dans leur appartement*. p.178. Paris. Des femmes. 1980.

²⁰⁸ *La Voyeuse interdite* p.124

²⁰⁹ Ibid. p.104

²¹⁰ Ibid p.60

sera «(s)a dernière robe»²¹¹. Cette théorie du sacrifice s'insère parfaitement à la notion de fatalité qui entoure la féminité. La faute originelle de la féminité qui s'illustre dans les menstruations, doit être réparée dans le sang et par le sang de la défloration:

*« La tradition est une dame vengeresse contre qui je ne peux lutter. C'était ainsi pour elles, ce sera comme ça pour moi. Mouvement répétitif qui ne s'enquiert ni du temps, ni de mon refus et encore moins de notre jeunesse (...) A ton tour Fikria ! Aujourd'hui c'est moi. »*²¹²

En outre si la défloration est vécue comme une mort, c'est parce qu'elle ne peut qu'être violente et sanguinaire, mais aussi parce qu'elle ne relève pas d'un choix mais bien d'une obligation, d'où la notion de fatalité :

*« Mon sang honorera le sang de notre famille, et je ne crierai que de douleur. »*²¹³

De plus la défloration est vécue d'autant plus tragiquement que s'ajoute à la douleur physique qu'elle provoque, une défaite de ce que Marta Segarra appelle « le corps forteresse ». En effet acceptant les normes que la tradition impose, certaines jeunes femmes comme Fikria veulent un corps inviolable voire hermétique :

*« Mon sexe intact apparaîtrait dans un nouvel éclat : l'Ironie. (...) Pur, vierge. Un sexe d'adolescente sur un corps d'adolescente. Un sexe traître, soigné, prêt à accueillir un inconnu, prêt à satisfaire l'orgueil, l'espoir et l'attente de la famille. »*²¹⁴

et l'apparition de ce sang illustre leur échec et donc leur mort.

Pour échapper à cette défaite inéluctable, on peut refuser la violence du premier rapport sexuel espérant préserver avec la virginité, la suprématie sur son propre corps. C'est dans ce cas précis que la notion de sacrifice prend tout son sens puisque la mort symbolique que provoque la défloration peut devenir réelle. C'est ce qu'évoque avec émotion la narratrice de *La Pluie*, avec l'histoire tragique d'une jeune femme :

« Comme le sang de cette jeune fille qui avait fait grand scandale la nuit de ses noces (...) Visage paradoxalement serein de la jeune fille à peine pubère.

²¹¹ Ibid. p.137

²¹² Ibid. p. 126

²¹³ Ibid. p.142

²¹⁴ Ibid. p.116

Sauvagement assassinée. Elle avait refusé de se laisser faire. Le mari s'était acharné sur le sexe lacéré à coup de couteau. »²¹⁵

L'acte d'amour violent devient un viol. Et plus violente encore la façon de s'acharner sur le corps, et plus précisément sur le sexe de la jeune femme.

On touche alors à la symbolique du mariage et de la défloration qui consiste à annihiler le sexe féminin. Si l'enfant se sexualise à l'apparition des règles, il semble que la femme se déssexualise lors de sa défloration. Accédant ainsi au statut d'épouse, puis de mère, il semble qu'elle n'ait plus de sexe. « L'homme est ainsi tranquille et rassuré parce que son honneur ne risque pas d'être bafoué »²¹⁶. Ainsi la défloration s'apparente à une mort dans le sens où après celle-ci, la femme se trouve amputée de son sexe, ce que symbolise sûrement l'acharnement du mari sur le sexe de son épouse et plus largement, l'évocation dans les deux romans du sexe féminin lacéré ou tailladé. C'est le corps qui est visé, touché et le plus violemment meurtri.

Le sang est ainsi considéré dans les deux œuvres comme une tare honteuse, illustrant une souillure et une faute. Il est qualifié très péjorativement dans le sens où il illustre nécessairement la progression de la mort sur le corps féminin. Il y a une réelle angoisse du sang chez les deux narratrices, qui s'illustre par ce que l'on pourrait appeler une hémaphobie :

« Ce n'est plus du sang qui coule dans mes veines mais de gouttelettes de désespoir ! elles tombent du cœur sillonnent mes entrailles et perlent mon front, elles brouillent l'espace, bouchent l'horizon et rapetissent mon avenir. »²¹⁷

Pourtant le motif du sang revêt une certaine ambiguïté et se trouve sans cesse pris entre deux systèmes de valeur le Bien, et le Mal. Cette ambiguïté participe à l'ambivalence même de la Mort qui hante et dans le même temps attire les deux femmes parce qu'elle donne à l'existence une finalité.

²¹⁵ *La Pluie* p.47-48

²¹⁶ Rachid Boudjedra in *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*. Hafid Gafaïti.

²¹⁷ *La Voyeuse interdite* p.134

3.3 La mort et l'écriture ou le fantasme de la fin

Ce qui caractérise précisément les deux romans étudiés, c'est une dimension rhétorique qui élabore toujours le texte en termes de conflit, d'ambivalence et d'ambiguïté. Or cette dynamique est ce qui met le texte en mouvement, et le thème de la mort qui confère à la lecture une ligne mortifère n'échappe pas à cette ambiguïté.

On passe du champ de la représentation de la mort à celui d'un discours mortifère. L'écriture elle-même devient lieu du conflit entre la vie et la mort, et donc le moteur du texte. Il faut ainsi montrer comment la mort si elle est vécue comme une angoisse permanente, est aussi envisagée par les deux narratrices comme le fantasme absolu puisqu'elle exprime une liberté totale du corps et qu'elle représente la provocation suprême.

Surtout la mort est envisagée comme la perspective d'une finalité de l'existence. Ainsi il semble que dans les deux œuvres l'écriture et l'existence soient soumises au même fantasme : l'illusion de la fin. Si les deux femmes assistent au destin tragique de leur inachèvement, la fin des deux romans met en scène ce que l'on pourrait appeler soit la réalisation, soit l'échec de la mort. Ainsi on peut se demander si l'échec de la mort, peut être envisager comme un échec de l'écriture.

3.3.1 L'ambiguïté de la mort

On peut à nouveau considérer le motif du sang que l'on a envisagé jusqu'alors d'une façon essentiellement péjorative. On peut tout d'abord rappeler que sa présence intrinsèque ancre précisément l'écriture du corps et de la féminité dans une dimension profondément charnelle et humaine : « C'est du sang que je saigne, c'est de l'encre qui sort. » En outre ce motif récurrent dans les deux œuvres, est toujours pris entre deux systèmes de valeurs antithétiques le bien et le mal. C'est cette considération paradoxale qui ancre parallèlement le thème de la mort dans une double perspective : l'angoisse et l'obsession.

Parce que si la mort effraie et hante les deux jeunes femmes, il faut reconnaître qu'elle les attire aussi profondément. C'est ce double rapport d'attraction et de répulsion qui donne au thème de la mort toute son importance dans l'écriture du corps et de la féminité. La narrativité s'impose ainsi comme le moyen d'échapper à l'anonymat et à l'oubli et d'appivoiser son propre corps en envisageant sa propre mort.

Le sang est considéré dans les deux romans comme un liquide satanique associé au mal et à la violence. Pourtant il est aussi symbole de vie et sa nature éphémère fait sa richesse. En outre du fait qu'il est présenté comme une tare honteuse et un interdit catégorique, il devient paradoxalement comme la rue, objet de plaisir et de fantasme. Les mutilations et les blessures que Fikria s'impose par exemple, ne doivent pas être considérées semble-t-il, comme des marques de masochisme mais plutôt comme une envie de se sentir vivante :

« Sous mon oreiller le bâton sec sommeille (...) il arrache la peau carmin et aphteuse, s'introduit dans les creux les plus obscurs, plante ses échardes dans mes gencives et jaillit alors une douleur brûlante accompagnée d'un sang neuf, enivrant par son sel, excitant par son trajet inhabituel. Je le laisse courir à sa guise sur mes lèvres, ma gorge, mon décolleté et il sèche comme un linge liquéfié sur le roc dur et pointu de mes tétons dentelés, saoule de mal je lave ensuite ma bouche généreuse de parfum musqué, et l'alcool creuse plus profond mes plaies encore ouvertes. »²¹⁸

Il y a une ivresse du plaisir dans le mal et le sang (« excitant », « enivrant », « saoule ») parce que ce mal nécessaire est la preuve d'un corps vivant. Souvent la jeune narratrice appelle le sang de façon quasi-incantatoire : « Au sang. O sang ! »²¹⁹. Elle lèche ce « filet carmin », ce « vernis frais ou petit ver sanguin », et murmure en se blessant : « Ecailles de rouget, pétales de roses embryonnaires, fraises effeuillées, égayez les carreaux de ma prison ! »²²⁰ Ainsi Fikria lèche le liquide satanique, elle s'ouvre les veines et appelle le plaisir, parce que sang veut dire plaisir, et surtout parce qu'un corps qui éprouve du plaisir est un corps vivant:

« Dedans j'ouvrais mes veines et appelais le plaisir. Solitaire, indécent mais bien mérité ! »²²¹

²¹⁸ *La Voyeuse interdite* p.43-44

²¹⁹ Ibid. p.88

²²⁰ Ibid. p.89

²²¹ Ibid. p.93

Le motif du sang est toujours pris entre deux systèmes de valeurs la mort et la vie, et le mal et le bien ; comme Fikria est toujours entre deux modes de fonctionnement incompatibles.

Cette soif de sang qui caractérise surtout le personnage de Fikria, participe au fantasme des deux narratrices à vouloir raconter leur propre mort. Ainsi on peut lire *La Voyeuse interdite* comme la description de l'œuvre de la mort sur un corps. Le sang et la mort deviennent par-là même le fantasme absolu de l'écriture du corps et de la féminité parce qu'ils sous-entendent une liberté totale du corps féminin capable de se saisir dans sa propre finalité et son propre achèvement. En outre ce fantasme final et absolu, participe au narcissisme des deux narratrices qui prétendent ainsi maîtriser plus que quiconque leur propre corps.

De ce fait on trouve dans les deux œuvres de nombreuses images morbides :

*« Le silence, la solitude, l'abandon définitif de la Vie vrai me submergent d'une peur inhumaine, les autres se taisent, les murs se rapprochent, mon corps est à la limite de la putréfaction . Je sens mes organes se durcir, et le cœur décide, seul, d'un nouveau tempo : la petite musique de la mort. »*²²²

Par un recours à des images très violentes, il semble que Fikria veuille théâtraliser par des fantasmes, son propre décès pour mieux endiguer la pression mortifère qui l'accable. Ce qui suit le montre bien :

*« Poussée par l'instinct de survie je chasse la décadence par la décadence, le mal et le mal se suffisant à eux-mêmes se retournent brusquement vers le bien, et, par la douleur de l'interdit, je réveille mon corps, le sauve in extremis de la chute, le couvre de pensées mortifères. »*²²³

La narratrice de *La Pluie* a souvent un comportement similaire, ainsi elle anticipe sur le papier son suicide et sa mort : « Je sens déjà mes veines et mes nerfs macérer se liquéfier et se dissoudre sous l'effet de l'humidité qui imbibe toute l'atmosphère »²²⁴ pour mieux les retarder.

²²² Ibid. p.44

²²³ Ibid. . p.44

²²⁴ *La Pluie* p.16

Cette tentation omniprésente de la mort qui propose aux deux jeunes femmes « un dilemme sagement monstrueux »²²⁵ se meut en des images fantasmagoriques qui mettent en scène leur propre mort pour mieux se sentir vivre et parce que la hantise de la mort donne finalement une raison d'être à l'existence:

*« Je m'invente des maladies mortelles, poumons incandescents, cerveau en forme de vase, intestins grêlés et nausées biliaires (...) Envahie par la corne d'un baobab en croissance accélérée, étouffée par un essaim de bourdons et terrassée par les effluves d'une gorge pourrie, je me laisse mourir (...) en espérant que demain sera vraiment demain. »*²²⁶

La mort est aussi appelée et désirée, parce qu'elle sous-entend un point final. Elle représente un achèvement qui donne à l'existence son importance. Finalement c'est la perspective de la mort qui donne à l'existence sa finalité :

*« Je jouissais pendant que la petite fille s'endormait. La ligne du passé coupait la ligne du présent en un point grossier : le point final de la mort. »*²²⁷

Il semble que dans les deux romans, seule la mort puisse donner une cohérence à l'espace temporel et elle est mue par le fantasme de saisir sa propre fin.

3.3.2 *Echec de la mort, échec de l'écriture ?*

Il semble pourtant évident que les deux personnages sont livrés, au même titre que leur expression au destin de leur inachèvement. En effet, les deux romans qui s'ouvrent d'emblée sur la perspective d'une mort inéluctable, s'achèvent sur la promesse d'un recommencement. Le fantasme de la fin dans le sens de finalité, qui caractérise l'écriture mais aussi l'existence des deux protagonistes, s'apparente ainsi à une quête inachevée.

²²⁵ *La Voyeuse interdite* p.107

²²⁶ Ibid. p.64

²²⁷ Ibid. p.94

Fikria se trouve finalement confrontée à l'incapacité de raconter sa propre mort et si les images mortifères foisonnent, elles sont balayées par la réalité :

« *Ce matin plus de trace de la mort. Enfuie avec la nuit, mes rêves et mon soupir, elle m'a abandonnée sans espoir de la revoir. Tu n'es pas à la hauteur, me souffle la nageuse d'un air désabusé. Zohr est plus forte. Toi trop impatiente.* »²²⁸

Finalement il semble que le roman de Nina Bouraoui puisse être lu comme un journal intime dans l'impossibilité de raconter sa propre mort. Il tente de mettre en scène l'étrangeté d'un corps qui passe de la vie à la mort à travers la décomposition. *La Voyeuse interdite* se clôt sur le départ de Fikria de la demeure familiale, ce départ est à proprement parler la seule action du roman. Ainsi il semble que ce soit à la fin que tout commence :

« *J'entends le portail grincer, une camionnette transformée en jardin ambulante attend. Au centre de l'événement, je m'avançai dans la nuit, borgne et résignée vers le véhicule de la mort. (...) Poussée par ma mère, je m'engouffre dans l'ancre métallique. (...) Les vitres sont condamnées par des cartons triangulaires, une plaque de fer me sépare du chauffeur. Une secousse ébranla le moteur, et, encerclée de fleurs, je me dirigeai vers une autre histoire. Derrière la camionnette, une cohorte de chiens suivait.* »²²⁹

L'image de la mort est pourtant bien présente dans le champ lexical qui tend à assimiler la voiture à un corbillard : « véhicule de la mort », « vitres condamnées », « encerclée de fleurs », image accentuée par la présence des chiens qui s'apparentent à des charognards. Ainsi le départ de Fikria s'illustre comme un enterrement. Pourtant l'expression « je me dirigeai vers une autre histoire » ouvre aussi peut être la promesse d'un futur, où la narrativité prendra à nouveau le pas sur la réalité.

Dans *La Pluie*, la dernière nuit rompt littéralement avec les cinq précédentes. En effet, la narratrice n'y opère plus le même récit réquisitoire à travers des épisodes récurrents comme elle l'a fait jusque là. C'est au cours de cette dernière nuit précisément qu'elle laisse de côté ses souvenirs pour se constituer comme immédiatement contemporaine de son écriture :

²²⁸ *La Voyeuse interdite* p.115

²²⁹ *Ibid.* p.143

« Puis regardant ma main s'arrêter progressivement m'abandonner c'est-à-dire comme si je pouvais entendre maintenant le silence sortir du papier lui-même. »²³⁰

On remarque que prise dans la réalité immédiate, elle n'évoque plus son suicide. Il semble donc que l'écriture ait pris le pouvoir sur la mort. De ce fait le roman ne se clôt pas sur un suicide comme le début du roman pouvait le laisser croire mais plutôt sur un accès merveilleux à la vie. L'écriture d'abord envisagée comme un testament, se meut en une prise de parole directe, et l'encre du stylo qui s'arrête de couler est remplacée par les larmes de la jeune femme qui apparaissent pour la première fois dans sa vie :

« Me disant tout à coup arrête arrête arrête mais arrête donc d'écrire tout ce fatras de choses venimeuses et vipérines ma voix s'élevant alors progressivement sous l'effet de l'énervement et de la fatigue »²³¹

« Réaction physiologique donc inhabituelle chez moi laissant alors les larmes m'envahir m'inonder le visage s'étaler se répandre ruisseler sur mes joues d'une façon comme terrifiante peut être parce que c'est la première fois que cela m'arrive la première fois que je laisse libre cours à ces larmes abondantes mouillées brûlantes interminables »²³²

Il faut pourtant remarquer la différence fondamentale qu'il y a entre les deux romans dans leur issue même. En effet la ligne mortifère qui caractérise les deux écritures, n'aboutit pas au même dénouement. Dans *La Voyeuse interdite* le projet mortifère se réalise dans la mort symbolique de la narratrice qui enterre son enfance pour accéder à la vie adulte. De ce fait, on peut dire que le roman se clôt sur sa propre finalité. La fin du roman de Nina Bouraoui correspond bien à la fin symbolique de la vie de Fikria.

Dans *La Pluie* au contraire, on assiste à un échec de la mort qui apparaissait pourtant comme la clé de voûte de l'intrigue romanesque. On peut alors envisager qu'il y a aussi un échec de l'écriture dans la ligne mortifère qu'elle semblait suivre. Il y a dans le roman de Rachid Boudjedra, surtout une incapacité de l'écriture à saisir sa propre fin, d'où la notion d'essoufflement que l'on a déjà évoquée. Mais comme l'affirme l'auteur:

²³⁰ *La Pluie* p.147

²³¹ Ibid. p.147

²³² Ibid. p.147

« *Le sens qui circule à l'intérieur d'un texte n'est pas le sens du monde peut être, mais il est le sens de l'humain dans ce qu'il a de pathétique et ce qu'il a d'impuissant.* »²³³

En effet si la ligne mortifère qui semble conduire les deux romans, n'aboutit pas au projet annoncé, la finalité de *La Pluie* est bien d'ancrer l'écriture dans une dimension profondément humaine : les larmes, et enfin le silence de la narratrice participent à ce pathétisme et à cette impuissance. Par ailleurs la narratrice de *La Pluie* peine à clore son journal :

« *Arrête arrête arrête mais arrête donc d'écrire* »²³⁴

Pour évoquer le silence de sa plume et de sa propre gorge, la jeune femme ne peut s'empêcher de continuer d'écrire :

« *Puis l'entendant (ma voix) s'arrêter à son tour m'abandonner à l'instar de ma main qui s'est maintenant complètement arrêtée immobilisée pendant comme inerte au-dessus de la feuille de papier c'est-à-dire comme si je pouvais entendre aussi le silence sortir de la feuille blanche et de ma propre gorge* »²³⁵

Pourtant il est clair que l'on ne peut pas parler à propos de *La Pluie* d'un échec de l'écriture. Il semble au contraire qu'elle se réalise précisément dans un projet d'impasse intrinsèque à la littérature. Si la quête de la fin est impossible, il n'empêche que l'écriture de Boudjedra se réalise précisément dans une esthétique de l'inachèvement. L'écriture au même titre que la sexualité et l'existence, est à saisir comme un voyage et une exploration perpétuels et interminables. Cette expression intarissable à la fois décevante et exaltante, confère à l'écriture l'esthétique remarquable que l'on a pu mettre en lumière. Si le projet narratif est impossible en soi dans le sens où il tend à exprimer l'inexprimable, il n'en confère pas moins un pouvoir : celui de la nomination et de l'expression. Ainsi le roman de Rachid Boudjedra loin d'illustrer un échec de l'écriture, consacre la force de l'expression comme un accès à la vie dans une forme esthétique.

On peut dire au terme de notre troisième partie, que la thématique de la mort se déploie de façon logique dans les deux œuvres et dans l'écriture du

²³³ *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité* chap.. « les mots »

²³⁴ Ibid. p.147

²³⁵ Ibid. p.147

corps et de la féminité. Entité métaphysique intrinsèque à toute chose, la mort s'ancre également dans une dimension humaine très physique par la récurrence du motif du sang qui agit directement sur les corps. Puis quittant le champ proprement thématique, elle se déploie dans l'écriture elle-même et confère à la lecture des deux œuvres une ligne mortifère. La problématique mortifère devient clairement une problématique littéraire puisque le fantasme de la mort se meut en un fantasme de la fin au sens textuel. La richesse de l'écriture naît alors de l'impossibilité qu'on les deux narratrices à saisir leur propre fin et la quête de l'aboutissement s'illustre alors dans un essoufflement symptomatique de l'écriture.

Conclusion :

Au terme de notre étude on peut affirmer que l'écriture du corps et de la féminité dans *La Pluie* et *La Voyeuse interdite*, s'illustre avant tout comme une écriture d'initiation qui invite très clairement le lecteur à se débarrasser de ses habitudes et de ses clichés tant sociologiques que littéraires. Dans les deux romans, loin de n'être que l'objet d'une étude thématique, le corps devient l'instrument et le moyen de la prise de conscience de l'identité féminine par l'investissement qu'il subit au sein même de l'écriture. Cette nouvelle façon de considérer la féminité associée à une écriture nécessairement excessive confère aux deux romans une dimension subversive qu'évoquait déjà Assia Djébar dans *L'Amour, la Fantasia* :

« La seule qui se marginalisait d'emblée était celle qui « criait » (...), celle dont la plainte contre le sort ne s'abîmait ni dans la prière, ni dans le murmure des diseuses, mais s'élevait nue, improvisée (...) Refuser de voiler sa voix et se mettre à « crier », là gisait l'indécence et la dissidence. »²³⁶

Rachid Boudjedra et Nina Bouraoui insistent surtout sur le fait que le corps féminin ne doit en aucun cas être vécu comme un cliché, un préjugé ou un non-lieu. Leur littérature assimile ainsi très clairement l'écriture au corps dans ce qu'elle a de charnel, d'osseux et de profondément humain. C'est une expression physique qui engage l'être total. L'écriture entend ainsi montrer en s'assimilant à l'expression du corps et du sexe, que comme l'affirme la narratrice, de *La Pluie* « le sexe n'est pas une tumeur obscène » mais bien « le lieu de l'être »²³⁷ dans ce qui l'a de profondément humain.

L'écriture du corps et de la féminité s'illustre donc dans une prise de conscience existentielle, au delà des contingences sociales et matérielles comme on a pu le démontrer. Si du récit de l'existence des deux jeunes femmes, émanent deux voix narratives qui hurlent la douleur d'être une femme, la conciliation enrichissante des approches du contenu et de l'écriture

²³⁶ *L'Amour, la Fantasia* Paris Editions JC Lattès p.228-229

²³⁷ *La Pluie* p.75

élargissent cette douleur d'être femme, à une douleur d'être. Loin de n'être qu'une expression féminine, l'écriture du corps et de la féminité se meut en l'expression d'une quête de l'existence. L'expression n'est plus un chuchotement de voix souterraines et ensevelies mais bien un cri d'exaspération et une libération de l'imaginaire par la reconquête de l'espace littéraire.

En effet, il semble que la remise en question de la lecture strictement thématique ou autobiographique soit magistralement opérée par la structure de l'écriture qui articule les deux romans. La particularité des deux oeuvres réside en effet dans leur capacité à créer un espace littéraire où le corps peut se révéler et s'épanouir. Le corps de l'écriture permet la création d'un corps monde, un espace privilégié où la féminité quitte le champ du thématique pour une problématique purement littéraire. Le pouvoir de la narration donne aux deux narratrices le pouvoir d'exister. L'écriture s'apparente ainsi à une nouvelle naissance puisqu'elle permet clairement la création d'un nouvel espace intime et narcissique.

De plus si les deux œuvres peuvent être envisagées selon une ligne mortifère, l'issue des deux romans montre bien que l'écriture confère également aux deux femmes un pouvoir de natalité. Le désir de mort qui anime les deux narratrices va de pair avec un désir de naître et de vivre de et par l'écriture et plus largement par l'expression. Ce paradoxe intrinsèque aux deux romans et plus largement à la littérature fait la force de l'écriture. Ainsi l'espace littéraire confère aux deux narratrices un pouvoir d'existence. La narrativité introduit dans les deux romans un facteur de cohérence dans une réalité multiple, incohérente et marquée par des injustices continues.

Le lecteur se trouve aussi confronté à une écriture caractérisée par une profonde modernité du style, qui le pousse à passer outre la simple approche thématique ce qui peut rendre la lecture assez déconcertante. L'écriture du corps et de la féminité dans les deux romans est tout à fait symptomatique d'une nouvelle littérature qui entend créer par l'écriture un nouvel espace qui ne se veut pas seulement le reflet du réel, mais une poétisation du réel et de

l'humain. Le fait d'envisager l'écriture comme un échec et de la réaliser en tant que tel participe à cette nouvelle approche littéraire. Le projet que l'on pourrait qualifier de thématique ou d'autobiographique, se fonde dans une perspective symbolique universelle et une démarche littéraire qui a pour conséquence de le transcender et de le poétiser.

Cette poétisation du réel que permet l'écriture et qui consacre un nouvel espace, est chère à Rachid Boudjedra et à Nina Bouraoui. Ainsi il serait intéressant d'envisager les relations complexes qui s'opèrent entre le corps féminin et le corps du monde, servies par le rapport fondamental qui lie les corps à l'espace aussi bien physique que littéraire. Le corps féminin en investissant l'écriture de façon thématique, semble se créer un espace littéraire privilégié qui transcende la réalité et la dépasse puisque la cohérence de l'espace littéraire se substitue à l'incohérence de l'espace physique.

3.3.2.1.1.1.1.1 Références bibliographiques :

Œuvres étudiées :

BOUDJEDRA Rachid :

La Pluie.

Paris Editions Denoël. 1987. 150 pages.

Traduit de l'arabe par **Antoine MOUSSALI** en collaboration avec l'auteur.

Titre original : *Leiliyat Imraatin Arik.*

Editions Enal – Alger. 1985.

BOURAOUI Nina :

La Voyeuse interdite.

Paris Editions Gallimard. 1991. 147 pages.

Edition de référence pour l'étude : publication en livre de poche. 1999.

Folio n°2479. 143 pages.

Bibliographies :

DEJEUX Jean :

Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne de langue française 1945-1977.

Alger SNED. 1981. 309 pages.

Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française.

Editions Karthala. 1984. 404 pages.

BONN Charles (sous la direction de) :

Bibliographie de la critique sur les littératures maghrébines.

Editions de L'Harmattan. Etudes littéraires n°10. Paris. 1996. 155 pages.

Romans :

BOUDJEDRA Rachid :

La Répudiation.

Paris Editions Denoël. 1969. 293 pages.

L'escargot entêté.

Paris Edition Denoël. 1977. 126 pages.

Le Démantèlement.

Paris Editions Denoël. Traduit de l'arabe. 1982. 307 pages.

Lettres Algériennes.

Paris Editions Grasset. 1995. 136 pages.

BEN JELLON Tahar :

La Nuit sacrée.

Paris Editions du Seuil. 1987. 189 pages.

Le Premier amour est toujours le dernier.

Paris Editions du Seuil. 1995. 200 pages.

La Nuit de l'erreur.

Paris Editions du Seuil. 1997. 313 pages.

BOURAOUI Nina :

Le Bal des murènes.

Paris Librairie Arthème Fayard. 1996. 124 pages.

L'Age blessé.

Paris Librairie Arthème Fayard. 1998. 126 pages.

DJEBAR Assia :

Femmes d'Alger dans leur appartement.

Paris Des femmes. 1980. 196 pages. (recueil de nouvelles)

L'amour, la Fantasia.

Paris Editions JC Lattès. 1985. 269 pages.

KATEB Yacine :

Nedjma.

Paris Editions du Seuil. 1956. 265 pages.

Etudes théoriques :

BARTHES Roland :

Le Degré zéro de l'écriture.

Paris Editions Gonthier. 1963.

LEJEUNE Philippe :

Le Pacte autobiographique.

Paris Editions du Seuil. 1975.

Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille.

Paris Editions du Seuil. 1993.

RABATE Dominique :

Vers une littérature de l'épuisement.

Paris Editions René Corti. 1991.

Etudes théoriques sur le roman maghrébin :

ARNAUD Jacqueline :

La Littérature maghrébine de langue française. Origines et perspectives. 1 vol.

Paris Editions Publisud. 1986. 379 pages (thèse).

GAFÄITI Hafid :

Les Femmes dans le roman algérien « Histoire, discours et textes ».

Paris Editions de L'Harmattan. 1996. 350 pages. (thèse)

DEJEUX Jean :

Littérature maghrébine d'expression française.

Paris PUF. 1992.

La Littérature féminine de langue française au Maghreb.

Paris Editions Karthala. 1994. 257 pages.

SEGARRA Marta :

Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb.

Paris Editions de L'Harmattan. 1997. 237 pages.

Etudes théoriques sur Rachid Boudjedra :

GAFÄITI Hafid :

Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité.

Paris Editions Denoël. 1997.

Rachid Boudjedra, une poétique de la subversion.

Paris Editions L'Harmattan. 1999.

(sous la direction d'Hafid Gafaïti)

BOUTET de MONVEL Marc :

Boudjedra l'insolé. « l'Insolation », « Racines et greffes ».

Paris Editions de L'Harmattan. 1994. 176 pages.

TOSO-RODINIS Guiuliana :

Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra.

Paris Editions de L'Harmattan. 1996.

Etudes théoriques sur Nina Bouraoui :

BIVONA Rosalia :

« L'interculturalité dans *La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui »

in *L'interculturel : réflexion pluri-disciplinaire* sous la direction de **Charles BONN**

« Nina Bouraoui, une écriture migrante en quête de lieu »

in *Littérature des immigrations 2 : exils croisés* sous la direction de **Charles BONN**. Editions de L'Harmattan. Paris. 1995

Études diverses :

Etre femme au Maghreb et en Méditerranée.

Chapitre « Le sillon de la misogynie »

par **Abdelhak SERHANE**

Chapitre « Mères, sexualité et violence »

par **Malek CHEBEL**

Chapitre « Relations père-fils et père-fille au Maghreb »

par **Gilbert GRANDGUILLAUME**

Le Journal intime et ses formes littéraires colloque de septembre 1975

L'Adieu au corps (essai) de **David Le Breton**.

Paris Editions Métailié. 2000.