

Le regard entre *Je* et *l'Autre*

Bouchra Chaouq

Volume 33, numéro 3, automne 2001

Algérie à plus d'une langue

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501317ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501317ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chaouq, B. (2001). Le regard entre *Je* et *l'Autre*. *Études littéraires*, 33(3), 185–191. <https://doi.org/10.7202/501317ar>

Résumé de l'article

Le temps de sa narration, la voyageuse interdite - qui donne son nom au roman - laisse entrevoir les possibles plus heureux de la condition des femmes algériennes, ici algéroises, de leurs enfants, comme elle montre les verrous opposés à cette libération et en dénonce les contradictions par la mise en scène des actants mâles, ramenés à des perversions qui sont moins une satire qu'une voie vers une compréhension épistémologique d'une société ; celle-ci est décrite en un microcosme qui vaut, par induction, pour le tout social algérien. Toutefois, le roman de Nina Bouraoui marque la désespérante inanité de ce combat où le pouvoir patriarcal et traditionnel l'emporte sans retour, ne laissant que le roman, ses références à la France et à l'Occident comme tremplin des possibles, des espérances, des sursauts, des projections, des luttes pour échapper à l'aliénation d'être femme arabe.



LE REGARD ENTRE *JE ET L'AUTRE*

Bouchra Chaouq

■ *La voyageuse interdite* de Nina Bouraoui s'inscrit dans la littérature maghrébine des années '90. Ce roman conjugue éclatement de la voix étouffée de la femme et dénonciation, sans retenue, de la société patriarcale maghrébine. Dans ce sens, le texte soulève une question fondamentale : l'inadéquation entre le statut social de la femme musulmane et son identité féminine. Cette confrontation résulte d'une opposition douloureuse entre deux idéologies. La première, dominante, représente l'ordre établi, le pouvoir patriarcal construit à travers le temps. La seconde, dominée, représente l'émergence difficile d'une individualité longtemps réprimée. L'œuvre de Nina Bouraoui puise sa force et son foisonnement dans la coïncidence des différents discours qui l'habitent.

Le texte se veut audacieusement autobiographique dans une société où le *Je* s'éclipse devant le *Nous* de la collectivité. Manœuvre satanique, le projet autobiographique individuel est perçu telle une offense et se traduit comme une atteinte à la solidarité sociale. Le *Je* sépare et divise la collectivité. Son existence est une épreuve, il sème la dissension dans le tissu unitaire de l'identité sociale. À ce danger menaçant s'ajoute le caractère féminin de l'entreprise interdite. Le mélange est extrêmement explosif. La femme, réduite au silence et enfermée dans une oubliette sans issue, dérobe le pouvoir de l'autorité de l'écriture et l'investit dans un projet d'introspection. Elle, interdite, ose parler d'elle-même et s'exiler, par ce fait même, loin de la société. Avant le mot, il y a le défi lancé à l'Autre, le désir de pervertir et de déconstruire ses valeurs. Le *Je* féminin se mobilise pour dire son enfermement dans la forteresse bien gardée. Le cri écrit prend forme dans et par la langue française, boudant ainsi la langue maternelle du *Je*. À travers le choix de la langue de l'écriture se dévoile la tentative de briser les chaînes de la subordination.

L'arabe, langue maternelle de la narratrice, est la langue du sacré. Toutes les lois divines sont transmises par son biais. Elle représente le médium entre Dieu et ses adeptes. Complice du père, elle pèse aussi lourd que le poids de la soumission. Le *Je* refuse d'exprimer sa colère et de dénoncer son handicap social dans cette langue connotée sur le plan idéologique. Il se réfugie dans la langue occidentale de l'ex-colonisateur français, symbole d'une culture libérée, plus ouverte, plus tolérante et plus tolérable. La narratrice préfère la perversion de l'étranger. Ainsi, la langue française devient la langue natale du *Je* tourmenté, de l'émergence pénible du *Moi*. Elle permet de transgresser les tabous de la parole, de franchir les limites des interdits

sociaux et parfois même d'exprimer des émotions intenses et des tressaillements profonds du Moi. Écrire dans cette langue libère l'expression du *Je* autobiographique, surtout féminin. À propos des deux langues, un écrivain algérien, Mohamed Kacimi-El Hassani, affirme :

À ma langue d'origine, je donne l'au-delà et le ciel ; à la langue française le désir, le doute, la chair. En elle, je suis né en tant qu'individu. Écrire en français, c'est oublier le regard de Dieu et de la tribu [...] c'est nier le dogme pour célébrer toute transgression. Je n'écris pas en français, j'écris en moi-même ¹.

Outil idéologique du *Je*-narrateur, la langue française fait parler, dans *La voyageuse interdite*, le corps de la femme que les normes et les coutumes obligeaient à réprimer.

Le roman raconte l'histoire d'une adolescente musulmane pubère enfermée dans la maison de son père et interdite de tout contact avec le monde extérieur. Ce personnage est réduit au statut d'objet sexuel, de beauté satanique, d'outil de procréation, d'esclave au service de l'homme et de la tradition. Pour le maîtriser, la figure masculine le cache dans un espace clos et l'entoure d'interdits. Ainsi le *Je* féminin souffre-t-il d'absence de liberté, de vide et de solitude. Il subit l'immobilité du temps entre les murs de l'ennui. Pour crier la contestation qu'engendre cette infériorisation sociale, l'écriture du texte se veut audacieuse, le contraire du pudique, pathétique et charnelle. Elle affiche l'insoumission de la narratrice au pouvoir patriarcal et au dogme social qui exigent le refoulement du subjectif et de l'intime. Le texte s'exprime dans un langage qui va bien au-delà de la pudeur.

Ainsi la narratrice pousse-t-elle à l'extrême son projet, pour mieux stigmatiser l'univers qu'on lui inflige : père dictateur, mère meurtrière, enfant martyr, espace emprisonnant, temps aliénant et rêves cauchemardesques. Le *Je* accumule la démesure, débusque les tares et les vices refoulés derrière les façades pudiques. L'obsession du sexe se traduit en obsession du texte qui se présente chaud, exacerbé, vif, un texte grouillant de désir, de répulsion et de sadomasochisme frisant la schizophrénie. La narratrice établit un rapport érotique et exaspéré à l'écriture. Elle parle en exprimant le corps. Le corps sanglotant de la femme. Le corps frustré de l'homme, et plus précisément leurs sexes pourris par la loi du social. L'écriture se veut rupture, elle coule comme le sang du sexe de la narratrice et comme la fluidité de ses humeurs. L'agressivité et l'exagération sont de mise. La ponctuation imprime la souffrance, l'ennui et la tristesse sur le corps du texte : les phrases sont tantôt longues et insupportables comme le temps ; tantôt courtes et saccadées comme les rêves et les délires du *Je* féminin, phrases interrogatives, accusatrices et coupables, phrases exclamatives rebelles et satiriques. Le rythme est souvent haletant, parfois lourd. L'écriture imprime la rage de la narratrice dans la chair meurtrie du roman. Le corps du texte, corps-femme, emprisonné dans et par la chair, avachi sur le divan de l'ennui, fermé sur lui-même, mutilé par les fouets de la ponctuation, gras et gluant, se gave de fantasmes et de rêves. Il saigne de sa puberté, de sa souillure et de son isolement. Le langage est celui du corps féminin, celui de toutes les femmes. L'écriture répète l'enfermement du *Je* et dit la tristesse de son sort. Le texte mime l'isolement de la narratrice et informe de son impuissance.

Souffrant du manque de liberté, la narratrice décide de se réfugier dans sa chambre, d'ouvrir audacieusement sa fenêtre, de profiter de son invisibilité et de poser un regard contestataire sur le monde extérieur, sur sa rue. Comme l'indique le titre du roman *La*

¹ Cité par Jean Déjeux, *La littérature féminine française au Maghreb*, 1994, p. 64.

voyeuse interdite, l'adolescente cachée viole du regard l'au-delà de sa chambre. Elle s'infiltré, sans invitation, dans un monde réservé aux hommes, capte chaque état, chaque action, chaque impression pour en faire le support d'une nouvelle histoire. Le regard observe, analyse et dénonce la société. Du haut de sa chambre, la narratrice déchire agressivement le voile des convenances et affiche une idéologie opposée à celle du père. Elle use de son regard pour voler une parole interdite afin de la modeler selon ses désirs. Les maux prennent la forme de mots qui se concrétisent dans le texte et coulent en parallèle avec le jaillissement du sang de Fikria, avec le changement de ses humeurs et avec l'énergie que déverse le soleil. Le regard voyeur et indiscret se veut surtout fantasmagorique. Il réaménage le monde réel pour le rendre plus viable et plus docile à ses désirs. Une microlecture de l'incipit ² du texte dévoilera l'origine, la nature du regard-narrateur, ainsi que sa fonction dans le parcours identitaire de celle qui le porte.

Ce matin, le soleil est plus haut. Hautain je dirais. Juché sur un trône invisible, il déverse son énergie dans ma rue qui se détache orgueilleusement du reste de la ville. Épicentre de l'aventure, c'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre, pour cet épicier rougeaud assis sur son tabouret, pour cet homme guettant un rideau clos, pour ces petits et petites qui courent dans un rectangle bien délimité par des bâtisses sombres et anguleuses ³.

Le texte s'ouvre sur une indication temporelle très précise « Ce matin ». Ce matin particulier représente le moment d'arrêt du toujours et du semblable, du temps immobile dans lequel toutes les indications temporelles perdent leur raison d'être. Il devient le lieu d'être là. Il marque le début de l'histoire, de l'aventure, du texte. « Ce matin » tente de mettre fin — paradoxe — à l'existence du temps. Aboli dans la forteresse du père, vide de sa substance première, ce temps est figé dans l'espace du père, dans la maison qui garde la tradition construite à travers l'Histoire. Dès lors, le temps des horloges, sans aiguilles, s'anéantit dans l'absence qui alimente le temps psychologique imposé à la narratrice.

Afin d'échapper à l'aliénation que suscite le vide temporel, Fikria tente de ressusciter les instants, de les laisser couler dans un mouvement de l'imaginaire. Désormais, il y a un grand décalage entre le temps de la narratrice et celui de la société. Pour se situer dans le moment présent, la narratrice se sert du calendrier chrétien : celui du proche étranger, figure emblématique de la liberté tant désirée par le *Je*-narrateur. La période indiquée, le début des années '70, est aussi importante : il s'agit des années de la montée féministe dans le monde occidental. La femme se révolte, exige sa libération et impose l'égalité avec l'homme. En même temps, l'homme musulman use du calendrier hégirien pour consolider son pouvoir phallogocentrique : ses indications temporelles, 1380, retardent de quelques siècles par rapport aux années chrétiennes. Le temps des hommes, figé dans le passé, empoisonne le présent et condamne le futur de la figure féminine. Enfermée dès sa puberté dans un endroit clos, la femme perd la notion du temps et se résigne à l'immobilité :

Ils vivaient en l'an 1380 du calendrier hégirien, pour nous, c'était le tout début des années soixante-dix. Devant l'anachronisme grandissant de la vie de ces hommes, il fallut prendre

2 Concept sociocritique indiquant le début d'un texte : « Le début joue un rôle stratégique décisif, puisqu'il doit légitimer et orienter le texte, donner les indications génériques et stylistiques. Construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire racontée » (Andrea Del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », 1993, p. 131).

3 Nina Bouraoui, *La voyeuse interdite*, 1991, p. 9.

une décision. Ferme et définitive. Dès la puberté, les femmes de la maison durent vivre cachées derrière les fenêtres d'un gynécée silencieux où le temps avait perdu sa raison d'être. Les heures s'écoulaient lentement puis finirent par disparaître, anéanties par l'irréalité de notre existence ⁴ !

Étant donné l'anachronisme temporel qui sépare les deux pôles, l'existence et la liberté deviennent la définition d'un même mot : l'absence. « Ce matin » marque le début d'une histoire, le désir de déchirer le voile et de créer un autre temps qui contredira la loi de l'immobilité et de l'aliénation.

La précision temporelle accompagne la constatation d'un état inhabituel. « Ce matin, le soleil est plus haut. » Un nouvel écart spatial s'ajoute à la distance déjà existante entre le soleil et la ville. Le soleil est désormais, ici et maintenant, plus haut, plus inaccessible que les autres jours. Le rapport extrêmement distancié entre le soleil et la ville renvoie à celui qui s'établit entre le regard de la narratrice, elle-même, et le reste de la société. « [Ce soleil, cette lumière] déverse son énergie » sur l'ensemble de la ville. Le regard est aussi celui de l'inversion de l'ordre existant. Voyeur, il défie l'interdit (l'obligation de l'enfermement) par l'usage de l'interdit (par le regard indiscret). Ainsi, la narratrice se dédouble dans le texte : elle est le regard-narrateur, libérateur et porte-parole des femmes voilées, mais aussi le personnage féminin opprimé décrit dans le texte. Elle est à fois joueuse et pion dans l'histoire qu'elle (se) raconte. Force créatrice et lumière solaire, le regard incarne l'éclatement de la vérité grâce à un esprit de critique très aiguisé. Sa position de soleil lui donne la capacité de s'infiltrer là où il le désire. Œil de Dieu, il observe, guette et contrôle sans être vu. Hautain, il exerce son pouvoir divin du haut de sa tour, de son trône inaccessible.

La narratrice arrache les voiles de son corps et pose un regard à la fois distancié et critique sur l'au-delà de sa fenêtre. Le regard enclenche un processus d'élection infini pour construire l'histoire. Il choisit, déconstruit et transforme ce qui s'offre à lui pour remodeler le monde grâce au texte. Cette force créatrice divine ne déverse son énergie que sur la rue de Fikria. Si ce lieu est éclairé par la lumière du soleil, le reste de la ville demeure dans l'obscurité. Je-lumière, jeu de lumières, le regard-narrateur est un potentiel totalement narcissique. Le regard déverse son énergie sur lui-même et se concentre dans sa rue. Cette dernière devient l'« épiceutre de l'aventure », le foyer de l'ébranlement du signe, le noyau de l'histoire :

Comme la terre autour du soleil, je tourne autour de moi, semblable à une mouche affamée d'aventures. Ronde inutile qui fait de l'esprit l'épiceutre du corps, du corps l'épiceutre de l'esprit. Et la souris enfermée dans la cage se mord la queue ⁵ !

C'est dans cette partie détachée orgueilleusement de tout que se déroule le roman. La rue est aussi ce narrateur-personnage qui entreprend son projet autobiographique. En elle, l'aventure se tisse, le texte s'écrit et l'histoire prend forme dans un mouvement de l'imaginaire. La rue est l'espace du refuge, du rêve, celui du texte. Dans une ville régie par le pouvoir patriarcal, la narratrice tente de délimiter un territoire propre à elle où la liberté ne serait plus impossible. La rue, support de l'aventure, est le lieu de la réalisation des fantasmes inassouvis de la narratrice. La voyageuse, interdite de tout contact avec le monde extérieur, établit un rapport fantasmatique avec l'Autre.

4 *Ibid.*, p. 22.

5 *Ibid.*, p. 62.

La rue devient le lieu de confrontation de deux idéologies opposées. Cet épïccentre est habité, entre autres, par quatre archétypes de la société musulmane nord-africaine. Le premier actant est une femme effacée, mise à part et isolée dans une prison bien gardée. À cause de la beauté et de la sensualité de son corps, ainsi que du désir qu'elle peut réveiller chez l'homme, elle devient interdite. Le danger qu'elle représente incite la société à la retirer de la scène sociale. Dès lors se justifie la nécessité de la voiler et de la cacher dans une tour inaccessible au regard voyeur masculin. Le deuxième actant est un épïcier qui veille au bon fonctionnement des lois et des valeurs sociales. Il représente le regard inquisiteur du pouvoir, il est le gardien d'une tradition sans merci. Le troisième archétype est « un homme guettant un rideau clos ». Ce personnage représente l'image du mâle frustré qui traque la femme et la définit comme objet sexuel par excellence. Il aspire au déchirement du voile, à la possibilité de violer l'intimité du corps interdit et à satisfaire sa virilité.

En dernier lieu, la narratrice introduit les enfants dans la scène de la rue : « petits et petites qui courent dans un rectangle bien délimité par les bâtisses sombres et anguleuses ». Les générations futures, la relève sociale s'épuisent dans un espace tracé et régi par l'interdit, par le poids insupportable de la tradition et de la religion. Ce lieu étouffant est idéologiquement marqué, il représente l'espace qui conserve le pouvoir du père. Il constitue l'ensemble des institutions sociales et religieuses au service de l'homme : les quatre murs de la chambre de la narratrice. Les enfants peuvent courir, jouer et s'épuiser sans dépasser le cadre dessiné par la société. Le futur est une continuation du passé, le présent n'est que la consolidation du pouvoir qui offre l'assurance de la circularité du temps. Dans le rectangle social, les moments n'avancent pas mais reculent pour rejoindre le temps des ancêtres. Cet espace aliénant témoigne de la civilisation du père bâtie à travers le temps. Il est le lieu de la suprématie du sexe masculin. Fermé, il se dresse comme une forteresse qui assure la transmission des valeurs figées dans le temps. Il est le microcosme de la ville demeurée dans l'obscurité, le macrocosme de la maison paternelle : « Notre maison est un héritage de mon grand-père ⁶. » Les fenêtres y sont soigneusement condamnées. Des extraits du Coran trônent sur chaque coin de cet héritage. La parole de Dieu surveille, sanctionne et censure ce qui est contraire à la loi divine. Dans cet espace, le père veille au respect de l'ordre prescrit. Ainsi, la lumière du soleil et le mot, s'ils ne sont pas de Dieu ou du père, y sont strictement interdits. La maison comporte des chambres austères et identiques, des cellules efficaces pour des femmes condamnées au silence.

Fikria a osé mettre une touche personnelle dans sa prison : la photo d'une nageuse qu'elle a audacieusement plaquée contre le mur. Le corps de cette femme presque nue traduit le désir de provoquer et de défier les lois. Pour fuir l'insupportable réalité de son existence, la narratrice organise et désorganise sa chambre, réinvente le temps de son espace intérieur, lieu de l'affirmation du refoulé :

Je fais, je défais, je refais, je redéfais ma chambre [...]. Architecture hystérique, projection de mes pensées sur les choses ⁷.

Fikria invente des histoires pour mieux supporter son enfermement, elle tisse, défait et refait des événements purement imaginaires. Le refoulé parle dans le langage du rêve et du délire. L'attente, l'ennui et le manque engendrent l'hystérie des mots, l'hystérie du texte. La chambre est l'espace du rêve, le lieu de la manifestation de

⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷ *Ibid.*, p. 65-66.

l'inconscient. Les scènes de violence infligées à la narratrice par son père et celles de son automutilation se produisent en ce lieu. Dans la chambre, le langage devient délire proche de la schizophrénie. L'espace créé par la narratrice est à la fois réel et fantasmatique, il se veut ouvert, sans murs et sans barrières. Il s'oppose audacieusement à l'espace clos et stérile de sa chambre. Fikria ose ouvrir sa fenêtre, capter les rayons du soleil et activer son imagination. Voyeuse, elle s'immisce dans l'espace de l'Autre, arrache les portes de sa prison et erre librement dans les rues d'Alger. La voyeuse inaccessible s'amuse à déconstruire, à déformer et à pervertir le temps et l'espace pour contourner l'ennui et le vide qu'elle est contrainte de supporter.

Dès l'incipit, nous remarquons que les quatre actants sont suspendus à des sabliers vides : la femme se cache dans l'attente de son prochain propriétaire, l'épicier surveille la rue dans l'attente d'une éventuelle transgression, l'homme guette la fenêtre dans l'attente d'une possibilité de voyeurisme et les enfants attendent leur tour pour répéter la même scène dans le même espace. L'incipit se referme sur lui-même, n'offrant aucune porte de sortie de ce monde aliénant.

Références

BOURAOUI, Nina, *La voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.

DEJEUX, Jean, *La littérature féminine française au Maghreb*, Paris, Éditions Karthala, 1994.

DEL LUNGO, Andrea, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, n° 94 (avril 1993), p. 131-152.