

République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de L'enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université d'Oran

Faculté des Lettres, Langues et Arts  
Ecole doctorale de français

MEMOIRE

Présenté en vue de l'obtention du diplôme de :

MAGISTER

Filière : Sciences du Langage

Thème :

**L'EVOLUTION DE L'ESPACE DE L'ENTRE DEUX DANS  
LES TROIS PREMIERS ROMANS DE « NINA BOURAOUI ».**

*(La Voyeuse Interdite, Poing Mort, Le Bal Des Murènes)*

Dirigé par : Mme Chiali-Lalaoui Fatima Zohra.      Présenté Par : M .Ouali Salim

Membres du Jury.

Rapporteur : Mme Chiali-Lalaoui Fatima Zohra.      (Professeur) Université d'Oran.

Présidente : Mme Bendjelid Fouzia.      (Professeur) Université d'Oran.

Examineur : Mme Mehadji Rahmouna.      (Maitre de Conférences)Université d'Oran.

Examineur: Mme Bouhadiba Leloucha.      (Maitre de Conférences)Université d'Oran.

Année Universitaire : 2010/2011.

## Remerciements

*Je tiens à remercier principalement Madame Chiali-Lalaoui Fatima Zohra qui m'a beaucoup soutenu tout au long de mon travail et qui m'a illuminé avec ses lumières. Je remercie aussi tous ceux qui m'ont aidé à l'élaboration de cette recherche et sans qui je n'aurais en aucun cas trouvé le courage de le mener à bon terme.*

*Je remercie en premier mon père qui m'a toujours encouragé et soutenu moralement et financièrement dans la voie du savoir. Ma mère avec ses prières qui me réconfortaient et m'inspiraient. A mon cher ami d'enfance Noureddine et mon cousin Moumouh qui m'appuyaient dans tous ce que je faisais, sans oublier mes frères et mes oncles. Ainsi que tous les enseignants de L' ILE, notamment Mme Mehadji qui remplit dans les meilleurs conditions son poste de responsable. Mme Sari, Mme Hamidou et Mme Ouhibi qui ont toutes contribué dans notre formation en nous prodiguant des cours qui nous serviront toute notre vie.*

## Dédicace

*A la mémoire de l'icône et ma source d'inspiration dans le domaine de la recherche, notamment le regretté professeur émérite à l'université de Mostaganem : Ouali Mohand Saïd. Que dieu ait pitié de son âme.*

*A mes parents, amis , professeurs et toute ma famille.*

# SOMMAIRE

Introduction.....	03
Chapitre un : Dualité spatiale : Imaginaire/réelle.....	10
1)- Isolement/ enfermement (Espace réel):.....	10
1.1)-Espace clos (Voyeuse Interdite).....	13
1.2)- Espace morbide et isolé (Poing Mort).....	18
1.3)-Espace Hanté (Le Bal Des Murènes).....	20
2)- La libération au moyen de l'espace :.....	22
2.1)- Le refuge vers l'espace imaginaire.....	22
2.2)- L'échappée du fantastique.....	30
3)- Une appropriation de l'espace par la description :.....	34
3.1)- Perception et organisations (Emboîtement d'espaces fermés).....	34
3.1.1)-: La description par synecdoque.....	34
3.1.1.1)- Voyeuse Interdite (La maison- la ville-le corps).....	34
3.1.1.2)-Poing Mort (demeure-tombes-ville-corps).....	36
3.1.2)- la description métaphorique: .....	39
3.1.2.1)- Le Bal Des Murènes (Maison-corps).....	39
4)-synthèse.....	39
Chapitre deux : Dualité discursive :( Discours actif/ discours passif) .....	40
1)- Le discours entre morbidité /vie, frustration/ libération. ....	40
1.1)- Le regard morbide de l'espace : .....	40
1.1. 1)- Discours de l'opacité et Prédominance du morbide dans l'espace scriptural..	40
1.1. 2) -Perception négative de :(espace-temps-masculin-vie-).....	46
1.1. 3) - Le rejet de soi et de son espace.....	55
1.2)-Un discours libérateur (vie). ....	62
1.2.1)- La libération par le discours. ....	62

1.2.2)- la prise de distance au moyen du jugement.....	66
1.2.3)- la revendication au moyen du corps.....	76
2)-Alternance du discours, entre résignation/subversion. ....	81
2.1)-Dualité discursive entre passivité et violence.....	81
2.2)-La subversion au moyen de procédés scripturaux.....	94
3)-synthèse.....	98
Chapitre trois : Dualité temporelle et subjectivité autofictive. ....	99
1) Dualité temporelle : temps réel / temps virtuel.....	99
1)-Rejet du présent et de l'avenir .....	99
2)-Confinement dans le passé: .....	102
2)-Repérage énonciatif de la subjectivité dans les trois romans. ....	107
2.1)-Énonciation historique/énonciation discursive.....	107
2.2)- Marques de subjectivité dans les discours Bouraouiens.....	108
2.2.1) - Les déictiques.....	108
2.2.2)- Les temps verbaux. ....	113
3)-. La réception à l'aide de l'autofiction.....	117
3.1)- dévoilement de soi à travers la fiction.....	120
3.2)- L'expression d'une identité fracturée :(Un je blessé entre deux cultures (algérienne/française) et deux natures (homme/femme)).....	126
4)-Intertextualité :.....	129
4.1)-Définition du concept .....	129
4.2)- Les influences Françaises .....	131
4.3)- Les procédés d'autocitation .....	134
5)-synthèse.....	135
Conclusion .....	136
Bibliographie .....	14

## Introduction

Le XIII<sup>e</sup> siècle est le siècle de la « *lettre* » à laquelle madame de Sévigné donne ses titres de noblesse en réclamant de n'utiliser de cet exercice que les artifices apportés à la conversation. Avec la marquise de Sévigné la lettre rentre dans la légende littéraire pour n'être « *qu'une conversation par écrit* ». Plusieurs ouvrages sont apparus sous un aspect éducatif, car toute femme étant naturellement mère et sur le conseil de Fénelon- est naturellement éducatrice, ce sont les traités d'éducation, les réflexions sur l'éducation, les ouvrages moraux à l'usage de la jeunesse et surtout des jeunes filles. Le roman d'autres parts prend en charge autant que genre littéraire laissé en friche par les théoriciens qui s'intéressent plutôt au théâtre et à la poésie, accueille toutes les formes d'expression naturelles comme les lettres ou les faux mémoires mais une femme n'irait pas à se risquer à visage découvert. On prend en exemple les ouvrages de Mme de Lafayette qui laisse endosser la paternité à Rochefoucauld, ou à Segrais pour figurer sous la couverture de « *La Princesse De Clèves* ». Ainsi que les ouvrages que l'opinion publique prête d'ailleurs au frère de Mlle de Scudéry qui est en vérité la véritable auteure.

Les grandes Dames du XIII<sup>e</sup> siècle (le siècle de la femme selon les frères Goncourt) veulent rester dans l'anonymat et évitent de se compromettre directement avec l'écrit. Elles inventent des Pseudonymes, ou présentent leurs ouvrages comme des traductions, mais à forte charge symbolique. Dans une langue étrangère supposée, il ne peut s'agir que de traduire un monde dans une autre réalité ou faire connaître un autre monde qui se dit autrement.

Madame de Genlis, publie dans une nouvelle au titre : « *Les amants rivaux en gloire* » son réquisitoire contre la publication des écrits des femmes reposant sur deux arguments :

1-La peur de l'orgueil provoqué par un savoir jugé inaccessible à une femme, un argument qui est à la défaveur de l'instruction.

2- La peur de rivaliser avec les hommes sur leur propre terrain.

Pour Madame de Genlis, écrire reste pour une femme, une transgression et comme elle le dit dans la même nouvelle ; un travestissement : « *une femme, en devenant auteure, se travestit et s'enrôle parmi les hommes* ».

En devenant auteur, la femme victime de la supériorité que lui offre son éducation se voit aussitôt marginalisée, ni homme ni femme, hommes et femmes réunis contre elle. Elle est expulsée du paradis traditionnel et chassée du paradis social.

On retrouve dans la même prise de position, le même avertissement de la menace de publication que doit éviter toute femme à vocation d'écrivain. Madame de Staël, avec un texte tout aussi menaçant que celui de Mm De Genlis avec sa citation suivante : « *La gloire n'est que le deuil éclatant du bonheur* », que l'on rapprochera de celle de Mme de Genlis : « *La gloire pour nous c'est le bonheur* », le personnage Corine qu'à mis en scène Madame de Staël a connu un couronnement dont était jaloux son amant Lord Nelvil qui épousa une autre jeune femme qui était plus proche de l'image qu'il avait de la femme. Madame de Staël et Madame de Genlis avaient une vision négative du destin féminin, car elles pensent que la conquête de l'écrit avait pour prix l'échec de la vie intime et provoque l'hostilité des hommes et des femmes. Selon Mme de Genlis qui met en scène dans son ouvrage « *La Femme auteur* » (1804), Nathalie qui en voulant devenir auteur perd son amant et s'attire l'hostilité des femmes qu'elle analyse ainsi :

« *L'honneur d'une femme n'est pas l'honneur des femmes, au contraire, par la mise en lumière d'une seule, les voilà toutes repoussées dans l'ombre sans l'alibi d'une condamnation générale de leur sexe au nom des « Funestes lois des hommes ».* (1).

Le XXe siècle a connu le mouvement de libération des femmes par le biais de Simone de Beauvoir (1908-1986) qui transmet son message de libération féminine au moyen de l'écrit. Toutes sortes d'écrits. Elle représentait un catalyseur d'écrivains femmes. Parmi celles qui reconnaissent envers elle une véritable dette, on cite Violette Leduc dont les transgressions sociales et sexuelles s'affichent à travers ses récits intimistes qui forment son image littéraire.

Simone De Beauvoir a laissé une image d'une femme qui en écrivant a conquis le monde des hommes et qui grâce à la médiation de Jean Paul Sartre a été reconnue. Mépris du monde de la mère, conquête du monde intellectuel, Simone De Beauvoir veut hisser la femme « *écrivaine* » au rang des hommes pour appartenir à leur monde supérieur : « *Elle impose dans l'imaginaire féminin une image hiératique de la femme écrivaine sans aucune compromission avec les voies traditionnelles du féminin* », elle acceptera à la fin de sa vie d'être la grande conscience du féminisme.

---

(1)- « *Qu'est ce qu'une femme qui écrit* », tirée du site : <http://www.pauleconstant.com/docs/UFQE.pdf>.

On verra que l'écrit féministe de Simone de Beauvoir qu'elle a animé dans chacune des femmes avides de liberté n'est en fait qu'un acte d'accusation d'un système organisé autour d'un pouvoir masculin. Ce sont des écrits blessés qui célèbrent le chagrin féminin.

D'abord, il y'a eu les tentatives féministes des années soixante dix dont les auteurs sont les filles du deuxième sexe. Elles veulent inventer une nouvelle écriture au féminin, elles ont pris parti de l'insexué, c'est-à-dire un refus du féminin. Elles explorent leur corps afin d'en venir à la question de la création. Elles luttent pour que l'art féminin qui est de tout temps occulté par les hommes refasse surface. Car il s'agit pour certain d'ébranler l'économie de la lettre jusqu'à sa structure fondamentale. On cite parmi ces femmes, Chantal Chawaf, Annie Leclerc ou Marie Cardinale « *Les Mots Pour le Dire* » qui exposent dans la douleur ou dans la jouissance le corps caché ou interdit des femmes. En réécrivant l'histoire, en féminisant les mots, les femmes s'associent aux autres femmes dans une revendication collective afin de rentrer à part égale dans l'univers des hommes. Cependant les jeunes romancières des années quatre vingt dix tournent le dos à celles des années précédentes pour réclamer une indépendance par rapport à ce qu'exposaient les productions féminines et moralisatrices de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle en faveur d'un féminin obsédant.

En mettant en scène une nouvelle écriture pour s'affranchir de cette stigmatisation et cette distinction de la part des hommes des femmes auteures, elles ont pu jouir d'une certaine conjoncture sociale et historique pour retourner le stigmate de l'appartenance sexuée en emblème d'une innovation esthétique. (2)

Ces auteures se sont imposées dans la littérature de l'avant-garde avec pour objectif qui se reflétait au cœur de leurs livres « *La revalorisation du féminin* », afin d'échapper au stéréotype de l'appartenance sexuée, elle la constitue en emblème esthétique qui s'inscrit dans un contexte où un espace des possibles s'ouvre aux femmes. D'une part le contexte politique dominé par le mouvement féministe des années soixante dix permet de faire entendre l'expression de l'arbitraire des jugements masculins à leurs égards. D'une autre part ce contexte littéraire qui est en pleine évolution où apparaissent de nouvelles avant-garde ouvre une brèche où le « *féminin* » peut être redéfini comme subversif.

---

(2)- *Ecriture femme une innovation*, tiré du site <http://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-57.htm>



Les deux courants d'avant-garde qui dominent le champ littéraire des années cinquante. En premier lieu, l'existentialisme avec Jean Paul Sartre et Simone de Beauvoir. En deuxième lieu, le nouveau roman porté par Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet et Marguerite Duras qui s'apprêtent à accueillir des auteures féminines bénéficiant d'une reconnaissance symbolique suffisante pour être affiliées à ce groupe. De Simone de Beauvoir à Nathalie Sarraute en passant par Marguerite Duras et Julia Kristeva, ces auteures (femmes) contribuent aux productions esthétiques et théoriques dans les courants où elles sont connues. Leur présence révèle la possibilité de combiner entre appartenance sexuée et innovation dans les espaces les plus autonomes du monde des lettres. On appellera ces femmes « *les différentialistes* », elles sont plus proches des disciplines telles que les lettres modernes, la psychanalyse, la linguistique ou encore l'esthétique. Elles analysent :

*« la société patriarcale comme un déni des différences de sexe au profit de la seule masculinité, déni qu'il conviendrait de démystifier pour faire apparaître dans toute leur splendeur les spécificités propres à chaque sexe et montrer l'équivalence de leurs valeurs respectives »(3).*

Les femmes auteures mettent en scène une rhétorique afin de se défaire de la stigmatisation de tout ce qui est connoté « *féminin* » à travers une mise en distance par rapport aux hommes, ce qui ne signifie pas un antagonisme violent. Selon Leclerc :

*« Il ne faut pas faire la guerre à l'homme. C'est son moyen à lui de gagner sa valeur. Nier pour s'affirmer. Il faut simplement dégonfler ses valeurs sous la percée du ridicule ».*

Plutôt qu'objet de lutte militante, « *la parole de la femme* » se manifeste en mettant en évidence la domination masculine autant que référence contre laquelle elle s'invente.

« *Nina Bouraoui* », une écrivaine d'origine algérienne qui est née en France, de mère française et de père algérien, elle a vécu jusqu'à l'âge de Treize ans en Algérie. Elle mène une vie marquée par un entrecroisement de deux espaces (France -Algérie) qui ont une part importante dans son esprit et donc dans sa façon de penser et surtout, sa manière d'écrire. Car son style d'écriture se tient à la croisée de deux cultures, deux mondes qui diffèrent l'un de l'autre, dans les traditions, les coutumes, ainsi que dans leur vision du monde.

---

(3)-Ibid.

En dépit de son origine algérienne, « *Nina Bouraoui* » a vécu en France où elle a publié tous ses livres au moyen de la langue française qui malgré le parcours qu'elle a passé en France, est considérée comme une langue étrangère, la langue de l'autre. « *Nina Bouraoui* » se situe dans ce que l'écrivain Tunisien Abdelwahab Meddeb appelle « *L'entre-deux* » (deux langues- deux cultures). Dans une interview avec « *Rosalia Bivona* », « *Nina Bouraoui* » déclare :

«.....Je suis née en France, je suis de langue française mais j'ai vécu en Algérie jusqu'à l'âge de treize ans... » (4)

Elle déclare également qu'elle n'est pas une écrivaine « *beure* » en ce démarquant ainsi des écrivains de ce courant qui n'ont pas comme elle connu leurs pays d'origine. Elle ne veut surtout pas qu'on lui colle des étiquettes. (5)

Nous remarquons cet arrachement à l'espace Maghrébin à travers l'analyse de son deuxième roman « *Poing Mort* » dont le cadre spatial à l'opposé de son premier roman « *La Voyeuse Interdite* » n'a pas d'ancrage Maghrébin.

Cependant ce métissage culturel confèrera un statut ambigu aux écrits de « *Nina Bouraoui* », c'est cette ambiguïté qui caractérisera toutes ses œuvres. car elle est encore à la recherche d'un espace d'écriture, d'un statut et surtout d'un courant littéraire où on peut l'inscrire. Pour le moment on ne peut situer l'espace d'écriture de « *Nina Bouraoui* » qu'entre les frontières de l'espace Maghrébin et l'espace français. Dans un espace de l'entre-deux rives que d'ailleurs « *Rosalia Bivona* » donne une nouvelle terminologie de « *l'écriture Migrante* ».

« *Nina Bouraoui* », auteure dénonce la domination masculine en se projetant dans le regard masculin sur les femmes. En plus de son appartenance à l'écriture différenciatrice féminine, son écriture s'affiche dans un espace littéraire franco-méditerranéen et plus précisément entre

---

(4)- Interview de *Nina Bouraoui*, In *Rosalia Bivona : Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-maghrébina*, Doctorat (1994), Université de Palerme, p.219

(5)- M.Ahmed Benmahamed, *l'écriture de Nina Bouraoui : éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans, mémoire de maîtrise (juin 2000), université de Toulouse Le Mirail.* (disponible en fichier pdf).

ces deux pays qui sont l'Algérie et la France. « *Nina Bouraoui* » en écrivant réalise une double transgression, celle d'investir un terrain jugé purement masculin (l'écriture) et celui de s'aventurer dans une voie périlleuse où elle aborde des sujets considérés comme tabous dans une société musulmane où une femme qui écrit est déjà considéré comme un affront, mais si elle s'en prends à des sujets relevant du domaine du sacré tels que la religion et la tradition, elle est jugée telle une dépravée, une dévergondée qui déroge aux lois de la bienséance dictée par la religion et la tradition arabo-musulmane. Elle sorte en quelque sorte du mutisme qu'imposent ces cultes à la femme musulmane exemplaire.

De là l'auteure franco-Maghrébine qui plus est une femme s'est constituée son propre style d'écriture jugé « *subversif* » à l'image des précurseurs ( *Marguerite Duras, Nathalie Sarraute*) du nouveau roman dont elle emprunte la même voie. Un style qui se tient à la jonction des deux cultures (française et algérienne).

Pour déterminer les écrits des auteures franco-Maghrébines, *Rosalia Bivona* dans sa thèse consacrée à « *Nina Bouraoui* » emploie le terme « *littérature migrante* ». Elle annonce :

« *L'écriture de Nina Bouraoui n'est pas un cas isolé, et c'est la raison pour laquelle elle peut être considérée comme symptomatique d'une nouvelle sensibilité littéraire à cheval non seulement entre la France et le Maghreb, mais entre deux civilisations qui se rencontrent parfois en s'entrechoquant, parfois en s'amalgamant* »(6).

Cette littérature migrante est une nouvelle écriture qui se recherche, une écriture se situant entre deux espaces (*Maghrébin/ français*) et entre deux cultures (*orientale/occidentale*). C'est une écriture qui échappe à l'écriture sexuée pour ne pas être comptabilisé autant qu'écriture uniquement féminine qui n'a d'autres soucis que celui de parler de la femme, et à l'écriture Maghrébine par le simple fait que c'est une femme qui parle.

Selon « *Rosalia Bivona* »:

« *A travers l'écriture de Nina Bouraoui on perçoit l'institution d'un imaginaire dans un espace migrant, qui n'est celui des français sur le Maghreb, ni celui des maghrébines sur eux mêmes, ni celui des maghrébines sur la France. L'intérêt de cette écriture est -entre autre- dans l'intégration, sous forme fantasmatique, d'une vision phallique telle qu'on peut la voir dans le regard d'écrivains comme Georges*

---

(6)- Bivona, Rosalia (1994). *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area francomagrebina*.(Doctorat- Università di Palermo).

*Bataille du côté occidental ou Rachid Boudjedra du côté algérien, mais dans une matière autre puisque c'est une femme qui parle. Il est peut-être dans ce cas légitime de parler de greffe sur et du Maghreb ».* (7)

« *Nina Bouraoui* » veut se distinguer dans le domaine de l'écriture qui porte ses propres marques esthétiques. Son écriture est le témoignage d'un déchirement identitaire, mais la question qui s'impose d'elle-même et qui est le centre de notre analyse est : Comment évolue cet espace de l'entre-deux ? Et on a délimité notre champ de recherches aux trois premiers romans de « *Nina Bouraoui* » : (« *La Voyeuse Interdite* », « *Poing Mort* », « *Le bal Des Murènes* »). Nous essayerons de répondre à la question suivante : A travers quels procédés d'écriture se reflète cet entre-deux et comment se caractérisent-ils ou quelles sont ses spécificités ?

Pour répondre à ces questions, nous avons délimité le champ de notre action à l'étude des trois premiers romans de Nina Bouraoui ; (« *La Voyeuse Interdite*(1991), *Poing Mort*(1992), et *Le Bal Des Murènes*(1996) »).

Nous nous penchons d'une part sur le plan narratif à travers une analyse de l'organisation textuelle comme une structure du sens et situer l'espace dans lequel évoluent les personnages et où s'organise la fiction.

D'autre part, définir les finalités de l'auteure nécessite une analyse au niveau discursif avec les éléments de l'analyse du discours qui permettront d'identifier sa visée illocutoire. Une analyse au niveau énonciatif pour situer l'auteure par rapport à son discours et appréhender l'idéologie à laquelle elle adhère et le parcours persuasif qu'elle emprunte. Ainsi qu'une analyse morphosyntaxique pour mettre en évidence l'innovation stylistique qui révèle le caractère spécifique de l'écriture de Nina Bouraoui.

---

(7) –*Ibid*

## Chapitre un : Dualité spatiale : Imaginaire/réelle

Nous verrons à travers l'analyse qui va suivre, la relation qu'entretiennent les sujets avec leurs espaces, ainsi que la manière de les décrire afin de savoir comment est représenté l'espace dans ce premier chapitre et ses différentes représentations pour mettre en exergue l'ambivalence à laquelle on est confronté tout au long de notre lecture.

### 1)- Isolement/ enfermement (Espace réel):

A partir de notre lecture des trois romans de « *Nina Bouraoui* », notre première impression est l'isolement et l'enfermement dont souffrent les personnages principaux.

Dans « *Voyeuse interdite* », « *fikria* » le personnage principal est victime d'un enfermement imposé par une société qui favorise la séparation des hommes et des femmes, où le corps de la femme représente un trésor que seul le futur époux peut découvrir ; alors que c'est un sacrilège et une honte de voir le corps d'une femme en dehors de ce lieu sacré : « *le père dictateur ordonne : malheur à celui qui fixera pendant trop longtemps le corps d'une femme dessinée dans les doublures des rideaux !* » (p12). C'est pour cette raison qu'il faut, pour éviter toute confusion, cacher cette femme, en faire une prisonnière afin de ne pas éveiller le désir animal des hommes frustrés de la rue : « *Les femmes qui sortaient dans la rue étaient des pouffiasses* » (p21). Dans cet énoncé la narratrice n'a pas lésiné sur les mots en traitant de « *pouffiasses* » celles qui sortaient dans la rue, dans le sens où elles ont violé un espace purement masculin, une propriété que leur a accordée la tradition, ainsi que la religion :

« *Ils vivaient en l'an 1380 du calendrier hégirien, pour nous, c'étaient les tout débuts des années soixante-dix. Devant l'anachronisme grandissant de la vie de ces hommes, il fallut prendre une décision. Ferme et définitive. Dès la puberté les femelles 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'écoulèrent lentement puis finirent par disparaître, anéanties par l'irréalité de notre existence !* » (p 22).

Nous remarquons, à travers cette séquence, le mot « *femelle* » qui réduit la femme à l'image d'un animal qui a même perdu toute notion de temps car comme on vient de le voir (« *il* » a perdu sa raison d'être), le pronom « *il* » renvoie au temps qui va vers son inéluctable disparition.

Dans « *Poing mort* » le personnage principal habite une maison au cœur d'un cimetière éloigné pour fuir les gens. Analysons de près l'isotopie de l'enfermement dans cette œuvre : « *Je suis gardienne de cimetière. Je vis avec la mort et je meurs d'ennui avec la vie [...] La porte est close, le rideau tombé, le tapage extérieur s'en va se gaver derrière des fenêtres dont on a déjà fermé les volets.* » (p 14). La narratrice à travers cet énoncé dessine un endroit obscur « *le rideaux tombé* », enfermé « *porte close et volets fermés* », en plus de la récurrence du mot fermé répété deux fois dans cet extrait.

La narratrice préfère les endroits clos et isolés car elle rejette les lois et les règles qui guident ses agissements, par exemple nous verrons comment elle décrit l'école dans cet extrait :

*«Bossue, un sifflet autour du cou, les ongles noirs et une envie de tuer coincée entre les bretelles de mon cartable, je m'en allais telle une furie, jambes écartées et ceinturon de guerre sur les flancs, vers la maison où on apprend à se tenir tranquille : l'école. Enclos délimité jalousement par l'odeur du buvard, de la gomme, des pleurs et du papier plus où moins quadrillé selon les travaux, péninsule du savoir, temple de l'effroi où les règles s'écrasent sur des doigts repliés en cônes pour la frappe, je m'y présentais armée d'un compas enfoui au fond de ma poche revolver afin de couper net à la menace » (p 31).*

On relève le mot « tuer » et « envie » qui reflètent les pulsions meurtrières du personnage principal qui se dirige vers l'école avec impétuosité et ardeur désignés par le mot « furie », car elle se sent en danger à en croire l'emploi des termes « armée et menace » sans oublier l'espace fermé de l'école qu'elle a désigné par « enclos délimité ». La narratrice est animée par une rage contre ses semblables, envahie par un sentiment de persécution et un sentiment d'être en guerre contre des ennemies, c'est pour cette raison qu'elle s'isole et se retire de sa société .

Essayons de relever l'isotopie de l'isolement en analysant cet extrait :

*« Le contact avec les petits mortels me répugnait, ils sentaient la faillite et la maladie contagieuse ; je niais l'effet de miroir en m'éloignant de ces oreilles pleines de cérumen, de ces peaux déjà froissées [...] J'alimentais mes heures de solitude grâce à un loisir séduisant mais dangereux : l'illusion. » (p48).*

On remarque l'emploi des verbes suivants « répugnait, niais » et le nom « solitude » qui démontre l'isolement du personnage principal. Donc le contact des mortels déplaisait à la narratrice qui optait pour la solitude dont elle essaye de s'en défaire à l'aide de l'illusion. Car sa vraie vie l'étouffe, ce que nous allons voir à travers le passage suivant : « Je suis emmaillotée comme un nouveau-né. Comme un vieux mort » (p55), nous constatons le sentiment d'être emprisonné et privé de liberté qui investit la narratrice par le biais de cette métaphore du nouveau né emmailloté et immobile.

Le vocabulaire de l'enfermement se reflète même à travers cette expression soulignée qui décrit le cimetière : « Derrière les grilles de l'enclos du rien ». Les grilles renvoient à l'image d'une prison, alors qu'un enclos renvoie à un espace délimité par des clôtures. Métaphore filée de la prison et la présence carcérale par le simple emploi des termes suivants : « grilles, enclos » en plus du symbole de l'inanité des règles gérant la vie quotidienne des femmes introduit par l'emploi du terme « rien ».

Dans « *Le Bal Des Murènes* », l'enfermement et l'isolement sont manifestés à travers une isotopie dont nous relèverons les occurrences :

« *J'ai la dernière chambre de la maison, un trou sous les combles où s'agite l'enfant-rat, dit la mère, un mirador à deux fenêtres et une salle d'eau qui me donne des droits sur les allés et venues, l'activité des demeures et des rues voisines [...] Je me protège, j'ai choisi la chambre la plus éloignée de la cave, le sous-sol meurtrier* » (p 9).

L'isolement se réfléchit à travers les termes suivants « *dernière, éloignée* », un isolement au sein de la demeure où vit le narrateur, déjà que la maison est un espace interne et isolé, la chambre du narrateur l'est plus tant elle est la plus éloignée, une mise à l'écart qu'on retiendra comme idée principale dans notre première analyse. L'emprisonnement quant à lui se traduit à partir des termes que nous allons voir après le visionnement de cette séquence :

« *Les ordres des officiers disparus remontent de la cave, la bile inonde le salon, traverse les murs, enfonce les portes et influence l'indigne, elle crie, elle frappe, elle humilie. Elle devient la tortionnaire, le soldat en manteau de cuir et bottes hautes, la faiseuse de mort Je suis sa cible préférée, son prisonnier. Jeté dans la cave, je suis son captif, aveuglé par le culot lumineux qui pend à l'extrémité du câble d'époque Je suis son détenu, je suis la chair de sa chair, je suis sa première douleur, l'amertume sur ses lèvres pincées, son dauphin maudit [...] L'histoire me surveille de son œil de cyclope, immense, terrifiant. Je suis sous haute surveillance, un monstre fait sa loi. Je préfère mon lit à a salle de classe, je préfère ma maison à l'enceinte scolaire, je préfère mon malheur à la défaite du monde, je reste à la périphérie de la vraie vie, en position de retrait* » (p13).

L'isotopie de l'enfermement se présente comme suit : « *sa cible préférée, son prisonnier, son captif, son détenu, surveillance, sous haute surveillance* ». Alors qu'on vient de voir un emprisonnement imposé sur le narrateur qui est poursuivi par la bile, dans ce second extrait, nous observons la volonté et la préférence de ce dernier et son penchant pour l'emprisonnement :

« *Je déteste l'ouverture, la clarté fatigue mes yeux, altère mes forces, irrite la peau de mon visage, je préfère l'antre au centre aéré, je suis un confiné avide de plafonds, de cadenas, de portes, de murs, de chaines, de verrous et de blindages. Je suis pour l'intérieur et contre l'extérieur, je garde, je ravale, absorbe, réingurgite. Je me nourris du dedans, mon paysage est la caverne de mes entrailles, ma vie n'est pas une fille du dehors, elle est définitivement rentrée, sous cloche et sous silence.* » (p35).

Premièrement par ce qu'il prend à son propre compte le discours par l'emploi du pronom personnel « je » et parce qu'il exprime un sentiment de haine envers tout ce qui est « *ouverture, clarté, centre aéré* », tandis qu'il a une préférence et c'est les verbes « *préférer, je suis pour* » qui sont des verbes subjectifs qui introduisent une opinion qu'il a employée pour les lieux fermés en introduisant une isotopie totalement opposée à la première : « *l'antre, confiné, cadenas, de verrous et de blindages, dedans, caverne* » .

Nous allons voir et de façon plus précise l'espace dans lequel évoluent les trois personnages principaux en étudiant la représentation de l'espace dans chacun des romans :

### 1.1)-Espace clos (*Voyeuse Interdite*) :

L'espace ainsi décrit dans ce récit renvoie à deux lieux distincts, le premier est celui de la ville, la rue, dont la perspective va de l'intérieur de la maison vers l'extérieur : « *Ce matin, le soleil est plus haut. Hautain je dirais. Juché sur un trône invisible, il déverse en énergie sur ma rue qui se détache orgueilleusement du reste de ma ville* » (p9), et le deuxième est interne, car l'angle de l'observation se passe à l'intérieur d'un espace clos qu'est la maison de « *Fikria* ».

#### L'espace interne :

L'observatrice « *Fikria* » nous décrivait la ville et la rue qu'elle regardait à travers sa fenêtre, une position qui limite son champ de vision, tout ce qu'elle voyait se tenait à proximité de son regard, une description horizontale de haut vers le bas cadrée par la baie de la fenêtre « *derrière ma fenêtre. Là, spectatrice clandestine suspendue au-dessus de la ville, je ne risque rien.* » (p20). Alors que le deuxième espace dont nous allons en faire l'analyse est un espace qu'elle connaît très bien : « *sa maison* ».

#### D'abord elle expose le plan de la maison de l'extérieur vers l'intérieur :

« *Jadis* notre quartier était résidentiel. Mais depuis quelques années des bidonvilles viennent s'y greffer [...] Perdue au milieu d'immondices et de gravats, posée par je ne sais quelle force étrangère sur ce tas d'ordures, munies de beaux volets bleus attachés à une pierre impeccable, ma maison contraste de l'extérieur avec les habitations adjacentes. » (p23).

Cette description comporte une mise en équivalence entre l'aspect du quartier qui était résidentiel « *jadis* », et son aspect actuel après l'apparition des bidonvilles, ce qui nous informe sur la détérioration du quartier où habite la narratrice qui se trouve au milieu de ce qu'elle a nommé péjorativement « *tas d'ordures* ». Une mise en valeur du lieu est bien manifesté dans notre séquence, en employant le déterminant possessif de l'exclusion « *ma* » pour distinguer sa demeure des autres habitations adjacentes. Afin d'instaurer une mise à l'écart connotant la différence sociale entre sa famille et les gens qui l'avoisinent, rendant compte ainsi de l'exception de sa demeure.



Puis du bas vers le haut :

a)-« Le rez-de-chaussée se compose d'un salon très bien rangé [...] les fenêtres du salon sont condamnées par un large drap [...] Les premières sourates du coran sont gravées sur les portes des coffrets Kabyles, dans le fond des plateaux de cuivre et sur tout le contour de la représentation graphique d'un monument religieux qui trône au-dessus de nos têtes pour nous surveiller » (p23).

A travers cet énoncé, on remarque que l'organisation de l'espace est ascendante, car elle débute avec le rez-de-chaussée de la maison, puis vers les fenêtres qui se tiennent au dessus, pour arriver vers le monument qui trône au dessus des têtes des personnages. Toutefois analysons de près l'implicite que cache cette expression : «...d'un monument religieux qui trône au-dessus de nos têtes pour nous surveiller ».on note premièrement la présence du déterminant « un » article indéfini désignant la présence d'un genre masculin « un monument », ce monument est religieux, mot pouvant avoir deux fonctions grammaticales, nom commun ou adjectif, dans ce cas de figure il est adjectif du nom masculin « monument » qui est dans une position supérieure par rapport aux personnages, car il se tient au dessus de leurs têtes. Les deux verbes employés dans cet énoncé sont « trône » verbe d'action instaurant une autorité suprême que lui confèrent des conventions sociales et traditionnelles « la monarchie », lui permettant d'asseoir son commandement sur ses protégés, tous ceux qui se trouvent dans sa circonscription, dans notre cas dans un pays musulman. Le deuxième verbe est « surveiller », tout monarque a tous les droits sur son peuple, entre autres celui de les surveiller pour les obliger à se plier aux lois préétablies, pour éviter toute transgression ou entorse au règlement. Si on compte le fait de l'exception du lieu qui se distingue par rapport au milieu qui l'environne et qui salit son image « bidonville », on remarquera que dans le milieu social aisé comme celui de la narratrice la religion est de rigueur. Elle est le seul guide qui puisse régir la vie de la narratrice ainsi que celle de sa famille. C'est ce qui explique le choix du nom (religieux qui distingue le monument qui trône (verbe représentant un signe d'autorité)) sur leurs têtes, et cela afin de démontrer le poids de la religion dictant les règles de bienséance.

Une fois la description du rez-de-chaussée achevée, elle passe à la description des chambres, un espace plus intime qui est toujours dans une position supérieure par rapport à l'espace du rez-de-chaussée, celui des chambres :

b)- « Nos chambres toutes précisément carrées, sans la moindre trace de couleur, se ressemblent ; une couverture marron sert de couvre-lit, une carpe, en peau retournée, de descente de lit, un rideau à fleur plus très fraîches dissimule le petit cabinet de toilette, les fenêtres sont étroites mais efficaces. Malgré l'austérité, quelques indices personnalisent cependant nos cellules respectives. » (p24).

La représentation des chambres, est entamée avec l'adjectif possessif « *nos* » pour introduire un espace homogène, uniforme, et monotone semblable à une prison dont elle a justement fait le rapprochement avec les chambres par l'expression : « *nos cellules respectives* ».

Les chambres à l'image de la vie que mènent la narratrice et ses consœurs présentent un cadre uniforme qui renvoie à celui des prisons, on est passé vers un espace plus intime à cause de l'importance qu'il véhicule, les conditions dans lesquelles vivent ces jeunes filles dont la vie ne présente aucun intérêt, à commencer par leur espace intime qui les fait sentir être dans des cellules austères et hermétiques. A la différence de cet espace la narratrice présente une autre chambre, celle de ses parents qui à la différence de la sienne : « *La chambre de mes parents comporte un placard supplémentaire, une commode râpée sur le dessus, le lit est plus large, plus creusé que les nôtres.* »(p24), elle comporte des éléments supplémentaires.

Dans l'énoncé (c) :

c)- « *Ma maison est le temple de l'austérité* » (p63).

on retrouve le terme « *temple* » qui est défini autant qu' « *édifice religieux ou édifice public consacré à la divinité* », une religion taxée d'austérité, puisque le choix du complément du nom « *de l'austérité* » implique une appréciation dévalorisante induite par le mot « *austérité* » qui est à forte charge sémantique vu tous les synonymes auxquels il peut donner suite : (-abstinence, mesure, sévérité, réserve, rusticité, rigorisme, rigidité, pénitence,...etc.). En bref un champ sémantique de la rigueur, où la liberté d'expression ou du comportement est un grave délit considéré comme un péché capital.

Nous remarquons au passage le dépouillement de la maison où vit la narratrice, et dont elle fait la description. En voici certains exemples que nous proposons, afin de voir à quoi est due cette pauvreté :

« *Nous mangeons accroupis autour d'une table basse avec un seul pied pour la soutenir, nos jambes croisées se frôlent parfois mais aucune parole, aucun regard ne trahit le silence solennel imposé par l'homme de la maison.* »(p23).

Nous constatons à la lumière de l'énoncé ci-dessus la soumission de toute la famille de la narratrice face à l'autorité de l'homme de la maison, un pouvoir indiscutable qui restreint le champ d'action des membres de la famille et surtout (les femmes de la maison). L'homme de

la maison impose une règle de conduite qu'il faut respecter rigoureusement pour ne pas faillir aux règles de la bienséance, afin de ne pas s'écarter de la voix divine et des lois sacrées de la religion musulmane. Donc l'homme de la maison essaye de gérer son foyer selon les lois de la religion musulmane avec une rigueur qui frôle le fanatisme en condamnant la femme ,en l'enfermant «aux fenêtres closes » et en lui enlevant tout droit à la parole «silence solennel » qui est le moyen le plus direct pour s'exprimer. Une autorité étouffante des hommes et de la religion :

*« Dieu a pointé son index accusateur sur mon front, je ne dois pas sortir, éviter le regard de mon père lorsque mon sexe m'indispose, vivre cachée comme une chose dans l'ombre de ma mère, accepter les coups de martinet en me persuadant que je suis fautive. »(p63).*

Le verbe « *devoir* » que nous relevons de notre séquence nous donne un aperçu de la pression exercée sur notre narratrice. Deux agents sont à l'origine de cette pression « *Dieu* » en premier lieu qualifié d' « *accusateur* », puis le père en deuxième lieu. La narratrice est animée par un sentiment de culpabilité due à sa nature de femme, car elle doit vivre cachée loin du regard du père et surtout lorsqu'elle est en période de menstruation. Cette pression et cet enfermement anime en notre personnage principal un sentiment d'ennui, ce qui obscurcit sa vision des choses et des gens, et comme elle le cite : « *Comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est une fille musulmane ?* »(p65). La femme est victime de l'autorité des hommes, du poids de la religion, et de la perception négative qu'ont les hommes de la femme qui pensent que tant elle n'est pas mariée, elle doit être cachée et enfermée, et même après le mariage, elle ne se libère pas totalement, elle restera toujours un bien qui doit être protégé de tout désirs illicite ou « *haram* ». Ce qui provoque un ennui et une routine insupportable chez les femmes : « *Ce n'est pas seulement la monotonie du temps qu'il faut abrégé mais aussi la monotonie de l'espace !* »(p65), Ce qui confirme nos dires à propos de l'ennui pénible que doivent supporter les femmes est le choix du verbe « *falloir* » qui introduit une nécessité dont on a absolument besoin, et le verbe « *abrégé* » qui signifie mettre fin à une souffrance insoutenable.

Dans ce temple (maison), les chambres sont des cellules hermétiques, où règne un climat de frustration, un mutisme qui en dit long sur la situation de la femme algérienne, que d'ailleurs il a été fait mention dans le texte :

*«les fenêtres sont étroites mais efficaces » (p24), «j'ai ma place entre deux murs, sous une fenêtre, adossée à une chaise bancale» (p60), «Dans le salon aux fenêtres closes » (p26),« Ma demeure a le calme d'un fond marin aux algues vénéneuses, le mutisme de la mort » (p16).*

Un espace clos, coupé du monde extérieur dont la seule ouverture donnant accès à la rue, est cette petite fenêtre à travers laquelle la narratrice vole des moments de vie qui, malgré son emprisonnement à l'intérieur de la maison, lui apparaissent sordides, et durs, vécus dans un espace réservé aux hommes, ces mêmes hommes qui obligent les femmes à rester terrées derrière leurs fenêtres, se morfondant sur leurs sorts, préférant l'enfermement sécurisant que l'hostilité de la rue faisant office d'asile ou de prison à ces hommes aliénés : « *des hommes fous séparés à jamais des femmes par la religion musulmane* »(p21). Une aliénation due à la séparation imposée par l'islam entre les hommes et les femmes. L'espace clos de la maison est le seul refuge de la femme, et tous les espaces restants sont la propriété des hommes, cependant si une femme viole ces territoires, elle sera considérée comme une dévergondée qui donne de manière indirect accès aux hommes qui ne se gênent pas à la traiter comme des débauchées: «*les femmes qui sortaient dans la rue étaient des poufiasses* » (p21). Elles attisent leur haine, et comme l'homme est frustré à cause du manque de présence des femmes autour de lui, à la vue d'une de la première d'entre elles dans la rue, il l'assailira et essayera de déverser toute sa frustration sur elle. L'exemple qui étayera au mieux nos propos est quand la femme de ménage « *Ouardhia* » est sortie, elle a subi l'agression de la part des hommes et des enfants : « *Un morveux lui lança une pierre, un autre, plus courageux, lui cracha en plein figure, deux jeunes hommes faisaient courir leurs mains répugnantes sur son beau corps, je hurlais, elle seule savait*». (p56)

d)- « *Près de ma chambre, il y a un jardin d'hiver. Paradoxal penserez-vous dans un pays où la chaleur ne fait jamais défaut ! A l'origine, le jardin d'hiver était une belle terrasse ensoleillée ; un beau matin, mon père décida, seul de la condamner. Motif ? Les hommes de la rue pouvaient nous apercevoir !* ». (24)

Cet énoncé vient confirmer notre affirmation à propos de la maison qui se referme sur elle-même afin de ne révéler aucun indice qui pourrait la mettre à découvert, pour mieux cacher la honte qu'elle recèle, notamment les femmes de cette maison, c'est pour cette raison que l'homme de cette maison a « *condamné* » (et le verbe est à forte charge sémantique, un verbe dont le mode de procès conclusif permet à l'action d'aller à son terme) toutes les issues possibles, pour ne laisser aucune brèche d'où l'homme de la rue pourrait apercevoir l'intérieur interdit. Cela marque une rupture entre deux espaces (extérieur/intérieur) qui par la force des traditions et de la religion, tel que cité dans ce récit sont interdits d'accès l'un à l'autre, la seule liaison entre ces deux mondes est cette petite fenêtre d'où on peut apercevoir une tête de femme dont les traits sont à peine perceptibles à cause des rideaux qui servent de voiles protecteurs contre les regards des hommes qui les incommodent. On peut déduire que la fenêtre autant qu'accès au dehors, et autant qu'accès sur l'intérieur, lésion permettant

l'infiltration du regard de l'intrus qui violera le corps défendu de la femme, est un accès interdit aux personnes appartenant aux deux mondes (Hommes/femmes), c'est ce qui explique le choix du titre « *la voyeuse interdite* », et celui qui violera l'un de ces accès sera traité(e) de pécheur/pécheresse: «*Sur son front, on pourra lire écrit en noir : Haram !* »(p12). Le mot « *Haram* » est un terme arabe signifiant une ignominie, une infamie et pour être plus exact « *un péché* » car c'est le terme qui est le mieux placé pour désigner une violation des règles religieuses. Au sein d'une société comme l'a citée la narratrice des années soixante-dix, où la séparation des femmes et des hommes est apparue. Puisque la société s'intéressait de plus en plus à sa religion, un éveil et un engouement pour l'islam avec un sentiment de retour aux sources animé par un nationalisme aigu afin de balayer toutes traces de l'ancienne occupation française qui favorisait l'épanouissement et l'égalité des sexes. A présent gare à celui qui transgresserait ces lois, et dès qu'il aura une simple volonté de le faire, il est démasqué et pris à défaut et dénoncé selon la gravité de son acte, car le seul fait de tarder dans un regard porté sur une femme est considéré comme un péché. Le coupable sera exclu de son groupe avec la marque du péché qu'il a commis et on le lui reprochera toute sa vie.

#### 1.2)- Espace morbide et isolé (*Poing mort*) :

Le cimetière est le lieu où se déroule cette histoire, et l'actrice participante en est la gardienne, un lieu morbide où la narratrice est entourée de tombes et de cercueils fuyant la société et préférant la proximité des morts. Elle tient un rôle essentiel car elle veille au bon entretien des lieux.

« *Je suis gardienne de cimetière. Je vis avec la mort et je meurs d'ennui avec la vie. Habitée au calme d'un curieux village bien hiérarchisé dans son tracé et sa composition, je fuis les veuves et les orphelins, l'effervescence et la plainte. Je ratisse, je tasse, je sème, j'arrose, je fleuris, je taille, j'embellis avec des moyens de fortune la terre des défunts pour le recueillement des vivants*». (p14)

Le cimetière est le lieu de refuge pour cette personne, c'est son monde à elle. Elle fuit la vie, les hommes et leurs bruits car comme elle l'a citée « *habitée au calme d'un village toutefois curieux mais bien hiérarchisé dans son tracé et sa composition* » (p14). Toutefois, notons au passage la forte présence du champ lexical de la mort dans le passage ci-dessus « *cimetière, mort, meurt, veuves, orphelins, défunts* ». Cette concentration des diverses manifestations lexicales du mot mort rend compte de la morbidité de l'espace où évolue notre narratrice, car en premier lieu, elle était entourée de tombes dont nous relevons les différentes occurrences: « *Etranges maisonnettes rectangulaires, l'abysse du dernier jour, Voûtes, arcades, coins et recoins, fissures et turbulence, Sépultures anonymes, cercueils insignifiants, Petites fosses communes, sépulture décorée* »(p25).

Si dans notre première œuvre « *La Voyeuse Interdite* » la narratrice s'est focalisée sur le thème de l'enfermement, elle a tout de même annoncé le thème de l'obsession de la mort qu'elle avait remarqué en observant sa sœur « Zohr » : « 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 » (p29). Dans « *poing Mort* » c'est plutôt sur le thème de l'obsession de la mort que la narratrice a mis l'accent, elle lance un message aux lecteurs sur sa vie insignifiante et son état de morte-vivante.

En deuxième lieu, on retrouve un enchâssement d'espaces, puisque même sa demeure est entourée de tombes, ces mêmes tombes qui sont à l'intérieur du cimetière. Sa maison est un élément constitutif du cimetière car, comme on le verra dans cet extrait, les frontières qui les séparent sont imperceptibles :

*«Voici mes murs, voici ma demeure, je vis dans le temple de la mort, proche des serremments de cœur et des regrets, une maisonnée à une seule fenêtre abrite mon lit. J'y entasse l'escabeau, la corde et le râteau. Je dors parmi les instruments de la mort et mon sommeil s'achève parfois au milieu du jardin des croix ; munie d'une lampe et d'un bâton de conduite, j'aime rêver entre les tombes, sous leurs secrets, dans leur odeur, et je me divise à mon tour en me sectionnant les nerfs de la lucidité» (p39).*

La narratrice passe de la description du jardinet où reposent les morts nés à la description de sa demeure sans que le lecteur ait l'impression de ce passage d'une description à une autre pour marquer une forme d'insistance sur le fait que sa maison est un élément du décor comme les tombes ; bien plus même , sa maison fait office de grenier où sont entassés les instruments de la mort qui lui tiennent compagnie pendant son sommeil. Autre manifestation de la confusion des deux espaces « *demeure et cimetière* » est l'emploi du verbe s'achever qui lie entre deux espaces (la chambre et le jardin des croix qui fait parti du cimetière).

Notons à travers cet extrait que la maisonnée où habite la narratrice se trouve à l'intérieur du cimetière. Elle a une seule fenêtre et un lit, donc une chambre qui fait office de maison. L'actrice participante est toujours en présence de la mort, si ce n'est pas les tombes, ce sont les instruments de la mort « *l'escabeau, la corde et le râteau* » qui lui tiennent compagnie, et cela lui procure du plaisir car elle a employé le verbe subjectif « *j'aime* » impliquant un sentiment valorisant du milieu où elle vit. Nous constatons que l'auteur utilise un décor macabre propre à la littérature fantastique avec un personnage-narrateur étrange, un cadre patio- temporel perturbé, et des personnages irréels « *des morts* ». Ce qui nous pousse à rapprocher cette œuvre du sous-genre littéraire du « *Gothic Novel* » (cf. Lewis, *Le Moine*, Walpole, *Le Château*

d'Otrante, Shelley, Frankenstein, Hoffmann, Contes et Les Elixirs du diable) tous ces textes initient le fantastique comme sous-genre romanesque.

### 1.3)-Espace Hanté « *Le Bal Des Murènes* » :

Dans cette troisième œuvre, l'espace dans lequel se déroulent les événements est la maison, mais plus particulièrement, au sous-sol dans une cave qui est à l'origine d'une présence malsaine et agaçante qui se manifeste sous forme de bruits incessants :

« *J'entends frapper. Le bruit prend le jour ou la nuit, il mobilise ma tête, immobilise l'entrain, il réveille, coupe l'appétit, l'intrigue. J'entends frapper au sous-sol, le son est brutal et régulier, il bondit dans ma vie, déguisé. Une baguette de pain contre les tuyaux de la chaudière. La tête d'une hache sur un tronc, des coups de pelle, une barre de fer sur un pylône. Il se travestit avec les matériaux puis s'empare du matériau. Il est l'épée et le pistolet, la lame et la lanière, l'anneau métallique et le cœur de bois. Il disparaît et retentit. Je le situe sous mon lit, trois étages plus bas, tantôt dans la cave, tantôt au fond du jardin. Il est sourd ou aigu, il crisse ou tambourine, il est net ou brouillé, il est sous les dents d'une scie, il crache dans une bassine en plomb, il devient humain. Une plainte, des pleurs, un gémissement : c'est moi qui appelle» (p07).*

Ce bruit hante la maison, notons au passage une figure privilégiée du sous genre romanesque fantastique qui fait animer des objets, ou introduisant un fait qui transgresse les lois naturelles. Ainsi le fait de faire agir le bruit au point d'avoir une influence désobligeante sur les habitants et plus précisément sur l'esprit du narrateur car il a un effet permanent, une constance manifestée par l'emploi du présent de l'indicatif, et par l'emploi du pronom anaphorique « *il* » renvoyant toujours au même sujet « *le bruit* ». Un bruit qui revient sous différents aspects sonores à chaque fois « *frapper au sous-sol. Une baguette de pain contre les tuyaux de la chaudière- des coups de pelle- une barre de fer sur un pylône- des couteaux frottés percent le silence* » (p07), comme le cite le narrateur, le bruit se travestit avec les matériaux. Relevons un autre aspect marquant la mystérieuse présence qui habite la maison : la provenance anonyme du son qui résonne comme un écho, le narrateur lui-même s'embrouille, notons cependant l'emploi de la conjonction « *ou* », l'adverbe « *tantôt* », et la virgule qui marquent l'hésitation et l'incertitude du narrateur qui n'arrive pas à identifier la provenance du bruit.

Ce bruit représente une présence malsaine en raison de l'isotopie dévalorisante qui le qualifie dans le récit :

« *C'est une présence agaçante, un hôte imposé, Il est le bruit des haines et des vengeances, l'éclat de mes colères, le complot des serpents à sonnettes : un sac de nœuds à mes pieds. C'est le cri de la violence, une massue contre une tige de glace. Ce sont les chaînes et les fers que font claquer les prisonniers avant l'oubli de soi, c'est le choc d'une gifle, d'un pinçon, d'un coup de bâton sur le visage, sur les traits de la peau. Le bruit*

*frappe contre mes tempes, les images traversent mes paupières closes, portées par le son. Un démon brule et saccage mon ouïe, il pénètre à l'intérieur » (p08).*

Ce bruit remet en surface des événements que tout le monde préfère oublier car selon le narrateur « *c'est un hôte imposé, une présence agaçante* », comme cela a été cité dans le texte, « *c'est le cri de la violence, le bruit des haines et des vengeances* », une résonance chargée de mauvais souvenirs qui s'étaient déroulés dans une salle de torture, la cave ou le sous-sol meurtrier abritant des prisonniers dont les cris de douleurs résonnent encore dans la pièce, elle a été décrite comme suit :

*«Creusée entre la buanderie et la cuisine, on peut voir du jardin une petite fenêtre en demi-lune à barreaux très épais : sa meurtrière. La rumeur court sur l'ancre d'origine, là où couche le vin et s'entasse le charbon de bois brillant comme un magot de pépites, des poignets furent ligotés, des dots ouverts, plèvre mise à nu, des ongles arrachés, pince à épiler, des peaux découpées, lambeaux et rubans de velours. Pourriture d'interrogatoires, ramassis de cris et de coups, ordure de chaînes, de menottes, de boulet, puanteurs de menaces et d'exécutions, la base de la maison est malsaine, encombrée d'un marécage historique dont les racines contaminent les plâtres, les pierres, les bois, les habitants de la demeure. Le passé frappe, la cruauté se transmet. Le souvenir transforme la tuerie de jadis, son bain de sang, en petits filets acides et sadiques » (p12).*

L'auteur utilise le procédé d'analepse dans ce récit, c'est le passé qui alimente la diégèse, en se référant à l'emploi du verbe itératif « *contamine* » qui a encore effet sur le lieu « *plâtre, les pierres, les bois* » ainsi que sur les habitants de la demeure en raison de l'emploi du présent de l'indicatif qui assure la durabilité de l'action de contamination; réflexion appuyée par l'expression qui clôturera notre séquence « *le passé frappe, la cruauté se transmet* », les deux verbes soulignés confirment l'impact notoire du passé. Le passé qui est une valeur temporelle s'est substitué en sujet actif faisant l'action de frapper, le choix du verbe implique une mauvaise action ayant pour objectif la nuisance, et le passé est réincarné par les souvenirs de gens torturés qui hantent le lieu sous un aspect sonore. On est confronté à un autre aspect du fantastique. Celui où les choses deviennent actives tels « *le bruit* » qui hante la maison, le passé qui est une entité temporelle agit, le souvenir resurgit par ses propres moyens, ainsi que la cruauté qui exerce ses effets par le processus de transmission. Des entités d'habitude statique sans effet autonome deviennent influentes au point de devenir source de peur et d'effroi. L'auteur met en avant et en valeur l'aspect fantastique dans son œuvre.

Dans d'autres parties du texte, le narrateur donne au bruit un autre nom « *histoire* » : « *L'histoire me surveille de son œil de cyclope, immense, terrifiant. Je suis sous haute surveillance, un monstre fait sa loi* » (p09). Une histoire qu'il personnifie en lui donnant l'image d'un monstre qui le tient en captivité : « *Je suis son détenu, je suis la chair de sa chair, je suis sa première douleur, l'amertume sur ses*



*lèvres pincées, son dauphin maudit.* ». C'est l'histoire des tortures qui s'effectuaient au sous-sol de la maison où il habite qui le hante sous forme de bruit ou de fantômes, de bile ou de bruit qui remontent de la cave qui était la scène dramatiques où plusieurs prisonniers ont trouvé la mort :

*«Pourriture d'interrogatoires, ramassis de cris et de coups, ordure de chaînes, de menottes, de boulet, puanteurs de menaces et d'exécutions, la base de la maison est malsaine, encombrée d'un marécage historique dont les racines contaminent les plâtres, les pierres, les bois, les habitants de la demeure. Le passé frappe, la cruauté se transmet » (p12).*

L'histoire est ainsi marquée d'une noirceur, couleur du drame qui s'y est déroulé dans la cave morbide.

2)- La libération au moyen de l'espace :

2.1)- Le refuge vers l'espace imaginaire:

Dans les trois œuvre que nous avons étudié, figurent différents espaces imaginés pour échapper au climat de crispation qui règne dans leur espace imaginaire, dans « *La Voyeuse Interdite* » par exemple, « Fikria » délaissée par ses parents, en manque d'affection s'évade par le rêve ou l'imagination dans des espaces apaisants lui apportant protection et réconfort. La venue du désert de « *Ouardhia* » leur femme à tout faire, lui apporte du réconfort, enfin une source d'attention et d'affection :

*«Assaillie par des germes de perversion que j'évitais de canaliser et surtout de comprendre, mon esprit se glaçait de peur, mon visage suffoquait sous l'oreiller, lorsque les formes multicolores commençaient à valser sous mes paupières, j'appelais Ouardhia, toujours disposée pour calmer les angoisses enfantines. Elle s'asseyait au bord de mon lit, une main posée su mon front, l'autre sur mon cœur et me contait avec un accent étranger le curieux récit du désert. Elle parlait calmement, sous sa main, mon cœur lançait des petits coups réguliers à peine perceptibles en signe de reconnaissance. Flic, floc, une goutte de sang chatouillait sa paume brune ; seules nos peaux nous séparent » (p52).*

La locutrice se sent bien en sa présence, à en croire l'emploi du participe passé « *disposée* » désignant « *Ourdhia* » qui était toujours à ses cotés quand elle avait besoin d'elle, elle lui apporte un brin d'apaisement à son esprit tourmenté cité dans l'énoncé ci-dessus sous le terme « *angoisses enfantines* ». Cette petite intention apportée par « *Ourdhia* » à la locutrice, anime en cette dernière un sentiment de recevabilité : « *sous sa main, mon cœur lançait des petits coups*

*réguliers à peine perceptibles en signe de reconnaissance* ». Elle la transmet à travers les battements long et réguliers de son cœur. La quiétude et la sagesse qu'émanent de « Ouardhia » transportent la locutrice dans un monde fictif, on assiste donc à l'intrusion du désert dans sa propre chambre

*« Une couleur ocre inondait ma chambre, j'oubliais l'interrupteur, le fil jaunâtre attaché à son abat jour, l'ampoule poussive n'existait plus. Deux rochers avaient surgi au pied de mon lit, une douce bise soulevait mes rideaux, derrière la fenêtre, un étang de sel cloqué de fleurs lunaires se dessinait, sous la porte trois roses fossilisées dans les grains de sable naissaient, aussi fragile que le verre, elles glissaient leur pétales de sable entre les ruines du bois et embaumaient ma chambre d'une odeur nouvelle. Le désert était bien là. Mon cabinet de toilette étouffait sous un bloc généreux de sable : La dune. Sa crête s'effondrait sous les pas d'un homme en noir qui disparaissait derrière mon petit miroir, continuait seul sa marche avec un bâton pour l'aider. Le paysage entier me traversait, une galette cuisait sous mes pieds, mes doigts égrenaient un chapelet de sable et je sentais mille petits mirages miroiter sur mon corps. C'était frais et sec, le désert était bien là. Au loin les touaregs dansaient à travers les flammes d'un campement, deux yeux soulignés au khôl, surveillaient la nuit tandis que le lait de chamelle coulait d'une outre éventrée. La palmeraie s'ouvrait à moi, les cigales, écrevisses des terres, s'accrochaient à la noria, et, tour à tour, plongeaient dans l'unique puits pour rincer leur gorge d'un chant puissant » (p53).*

Les verbes certifiant l'intrusion du désert dans la chambre de la locutrice sont « *inondait, surgit* » ainsi que l'expression récurrente dans cet énoncé « *le désert était bien là* » l'indicateur de lieu souligné désignant la chambre. L'imagination lui fait paraître sa chambre abritant le désert avec ses « *rochers, sa douce bise, un étang de se, trois roses fossilisées* » dans sa chambre et « *La dune* » dans son cabinet de toilette. Elle aperçoit même au loin les touaregs et leur campement. On assiste donc à une totale intrusion de l'espace imaginaire « *désert, campement des Touaregs* » dans l'espace réel « *chambre, cabinet* » parce qu'enfin l'espace imaginaire efface l'espace réel, car il n'en est fait aucune allusion à l'espace réel en fin d'énoncé.

La locutrice échappe donc à son espace réel pour se retrouver dans un autre espace dont elle apprécie l'impact qu'il a sur elle « *Grâce à elle j'allais pénétrer dans un monde irréel mais bienfaisant : Le monde de l'imaginaire* » Comme elle le nomme au moyen d'une maxime valorisante, c'est un monde « *bienfaisant: Le monde de l'imaginaire* ». Comme « *fikria* » s'évade par l'imagination, elle a un autre moyen de soustraction à la réalité, celui du rêve, comme on le voit clairement dans cet extrait :

*« Je me risque à ouvrir ma fenêtre, la réverbération est de mon côté, Personne n'osera brûler ses yeux pour un dérisoire contre jour ! Ivre d'air, étourdie de soleil, je m'accroche à la rambarde de l'avancée de pierre pour ne pas vaciller sur le carrelage, écartelée par les faisceaux lumineux, je ressemble à une sainte étrangère s'appêtant à énoncer le dernier commandement. Dominatrices des Mauresques, porte-parole du silence,*

*maîtresse des hommes et des choses, la rue, la ville, le monde m'appartient ! [.....] Une voiture insupportablement longue me tire de ma rêverie » (p99).*

Le rêve propulse « *Fikria* » dans un monde où tous les pouvoirs lui sont conférés elle est «*maîtresse* » et son autorité s'exerce sur tous ce qui l'entoure « homme, choses, la rue, la ville » dans une expression plus explicite , elle annonce « *le monde m'appartient !* » mais son autorité ne dure que l'instant d'un rêve interrompu par l'apparition d'un véhicule en se référant à l'expression « *me tire de ma rêverie* » dont elle ne supporte pas sa longueur.

Les rêves de « *Fikria* » sont signifiant car le dernier d'entre eux est prémonitoire, avant l'heure fatidique où ses parents avaient décidé de la marier à son insu et contre son gré, elle su dans son rêve qu'un malheur devait arriver :

*« Plaquée contre le sol, je ne pouvais pas bouger, une toile épaisse recouvrait ma peau, l'araignée du mal me punissait en plantant ses antennes velues dans le plus profond de mon être ; la douleur de l'extase suspendue rompaît avec force mon ventre d'où sortait en une colonie de chairs monstrueuses mes entrailles nues et écarlates. Un dernier regard en direction de la clairière paisible et silencieuse : impossible de la regagner. Il ne restait de moi qu'une empreinte difforme : un corps noir au ventre béant » (p113).*

Si nous analysons de près ce rêve, nous interprétons l'expression « *je ne pouvais pas bouger* » par l'incapacité de la locutrice et sa soumission face à la décision de son mariage prises par ses parents. Le sexe féminin mis en cause est représenté dans l'extrait par l'araignée qui a pénétré à l'intérieur de « *Fikria* », un sexe convoité, sa source de malheur. La clairière représente la chambre que va quitter « *Fikria* » qu'elle ne pourra plus regagner. En d'autres termes le rêve l'informe sur le malheur qui lui arrivera :

*« Je me réveillais à ce moment-là avec la bonne surprise d'avoir un ventre intact ! Je transformais cependant mon rêve en présage. Mauvais présage ! Par le biais de métaphores séduisantes il m'avait conduite pendant la nuit vers ma fin tragique, la clairière était ma chambre, triste mais tranquille, la forêt était l'au-delà de mes murs ; cette forme obscure, ombre habile et trompeuse était l'idée vraie d'un goudron qui avait eu le pouvoir de m'asphyxier ! La serre bruyante avait un attrait irrésistible mais son sol renfermait un monstre noir auquel personne ne pouvait échapper. Pas même le soleil ! » (p114).*

A partir de cet énoncé, nous constatons que « *fikria* » considère son rêve comme un « *Mauvais présage* », en l'interprétant, elle découvre une présence qui pourrait être source de danger, un monstre invincible que nul ne peut échapper à son emprise. En se référant à notre récit, nous pouvons notamment penser à la tradition ou à la mort qui ont une grande emprise sur les femmes en général et sur la locutrice en particulier.

La locutrice dans « *Poing Mort* », se crée une brèche dans son espace réel, à travers laquelle elle peut se subtiliser quand l'envie la prend ou quand l'ennui devient trop agaçant, une échappatoire manifestée sous le signe de l'illusion :

*«Je voyais des bêtes courir sur les visages de mes ennemis, des coléoptères voraces dont les lèvres minuscules dévoraient face et corps, je défiais les habitants, me battais contre le vent, je cassais les belles vitrines, traînais autour des cimetières, et je tatouais ma mémoire d'images de plus en plus cruelles, de plus en plus absurdes. Ma vie devint mensonge, j'avais évité le temps et grandissait en roue libre, écrasant au passage les inconvénients des nouveaux âges. Je perdis en chemin la notion du réel et trouvai des compagnons moins statiques que mes héros d'antan. Sous mes pieds s'inaugurait une nouvelle scène avec son chapiteau ; un tapis de sable se déplaçait en même temps que des animaux tentaculaires, des cellules vertes gesticulaient sur une plaque, d'autres noires et borgnes, se multipliaient sans amour, des bestioles pendues aux échelles de cordes se balançaient entre des colonnettes d'air, des gradins se montaient sur pieds métalliques, un petit cirque avait déroulé ses bâches, maîtresse du spectacle, j'orchestrais le corps de musique [...] Une foire d'empoigne s'empoigne bien au-dessus de la réalité »(p48).*

La locutrice s'apprête au jeu de la cruauté par l'illusion, elle s' imagine des scènes horribles où des insectes engloutissent le visage de ses ennemis : *«Je voyais des bêtes courir sur les visages de mes ennemis, des coléoptères voraces dont les lèvres minuscules dévoraient face et corps »*. Ses envies destructrices prennent le chemin le plus approprié pour mieux exercer leurs activités nocives (l'imagination), où le seul obstacle qui peut mettre fin à leur liberté d'agir est le réveil ( retour à la réalité).

La locutrice avoue que sa vie n'est devenue que tromperie : *«Ma vie devint mensonge »* avec la mention du nom significatif *« mensonge »* apparaissant dans cet énoncé. Le temps laisse apparaître les marques de son évolution sur les personnes, raison pour laquelle la locutrice s'éloigne de lui : *«écrasant au passage les inconvénients des nouveaux âges »* en désignant sa progression par l'expression *« inconvénient des nouveaux âges »* en mettant l'accent sur le nom *« inconvénient »* désignant d'un aspect défavorable le *« nouveau âge »* visant ainsi l'évolution temporelle. Elle se déporte cependant dans un monde imaginaire où évoluent des animaux et des insectes créant ainsi une attraction qu'elle appelle *« cirque »* où elle joue le rôle principal : *« maîtresse du spectacle »*. Cette vision d'ensemble est désignée sous le nom de *« foire »* se tenant au-dessus de la réalité.

Son désespoir et la malédiction qui rôdaient autour d'elle la poussent à se lier d'amitié avec la mort, la finitude qui met fin à tout espoir de vie :

*« Oiseau de mauvais augure, graine avariée, joyeuse estropiée, je faisais la courte échelle à la mort lors de ses grands travaux. Efflanquée, ma jeunesse devait suivre son cours, n'ayant droit ni à la trêve ni à l'abandon. La femme en habit d'os avait fait de moi sa soubrette, propre et obéissante, je balayais les élans de bonté, les débuts de gaieté, j'immergeais dans un évier sale l'espoir, je lustrais l'horreur et enduisais de crème argentée les dépouilles encore chaudes. La réalité s'effaça alors devant l'imaginaire. J'occupais mes mains avec des pâtes venues d'ailleurs, je pétrissais les figures d'un doigt anormalement long, j'inventais des situations, des prologues et des épilogues fous. La ville devint mon champ de bataille privilégié, ma chambre le lieu de rassemblement de toutes les troupes » (p47).*

La mort assujettit la locutrice qui devient, comme c'est mentionné dans notre extrait *«sa soubrette, propre et obéissante »* l'obligeant à adopter une attitude où le sinistre et le macabre devient le lot de son quotidien, en remplaçant la bonté par le mal *« je balayais les élans de bonté »*, en décimant toute trace d'espoir *« j'immergeais dans un évier sale l'espoir »*, elle favorise le malheur et méprise le bonheur *« je lustrais l'horreur »*. La locutrice cultive donc une imagination morbide où le mal occupe le rôle principal jusqu'au point où son imaginaire prend le dessus sur sa réalité tant ce dernier assouvit ses aspirations néfastes : *« La réalité s'effaça alors devant l'imaginaire »* à travers la tournure de cette phrase et l'emploi du verbe pronominal *« s'effaça »*, on constate que *« la réalité »* tenant la place de sujet, fait l'action de s'effacer de elle-même devant l'imaginaire, confrontée à la terrible vérité de l'importance que prenait l'imaginaire dans la vie de la locutrice à ses dépens, la réalité anticipe sa retraite, signe infaillible de sa défaite.

Le recours à l'imagination est un choix qu'a fait la locutrice pour échapper à sa solitude :

*« J'avais choisi l'autre sens de la vie, la marche contraire, le pas à l'envers permettant de divaguer en pleine assemblée [...] Je soufflais dans le clairon, réveillant des soldats sans plomb pour un affrontement sans adversaires. Main dans la main, je gambadais dans la compagne avec une amie sournoise : La mort. Une loupe s'était greffée au milieu de mes yeux, d'autres images les nourrissaient. L'invention avait dérobé ma vie de tous les jours, j'admirais les yeux qu'un nouvel esprit m'imposait. Je devinais derrière la pierre, dans le dos des autres, au-delà du temps ; l'image déformée s'était faufilée entre mes pensées et, du mur, surgissait une faune insoupçonnée. J'alimentais mes heures de solitude grâce à un loisir séduisant mais dangereux » (p48).*

Avec la mention du verbe *« j'avais choisi »* l'énonciatrice confirme sa préférence pour l'illusion qu'elle désigne sous l'expression *« l'autre sens de la vie »*. Selon elle, le monde imaginaire a un sens différent de celui de la vie réelle. Apportant ainsi ce que n'a pas pu lui apporter sa réalité (La liberté). Une autonomie qui est loin de déplaire à notre énonciatrice qui

emploi pour désigner ses escapades imaginaires « *Un loisir* » séduisant certes mais dangereux en raison de la promiscuité de la mort : « *Main dans la main, je gambadais dans la compagnie avec une amie sournoise : La mort* » faisant surgir de la locutrice ses pulsions machiavéliques, à en croire l'emploi de l'adjectif dévalorisant désignant la mort « *sournoise* » en présentant la fourberie de cette dernière.

Nous retrouvons dans le troisième roman « *Le Bal Des Murènes* » un foisonnement de scènes provenant de l'imaginaire du locuteur. D'abord, à cause de la haine qu'il porte à sa mère, le locuteur se déporte par le biais de son imagination vers un monde imaginaire où il assouvit son désir de se venger de sa mère :

*« L'animal attaque, il saute à la gorge, il griffe, il lacère, il dévore, excité par le relent de la panique, fort comme la chaleur d'une femme ouverte. Le désir de copuler est remplacé par le désir de tuer. L'animal donne la mort avec une violence semblable à celle qu'il aurait eue pour donner la vie. Juché tordu sur le corps de sa victime, volontaire jusqu'au bout de sa tâche. Je la veux en contact avec ce sentiment- là, prise d'effroi, elle croira au loup caché sous le lit, aux hyènes derrière la porte, à la fourmilière dans les draps » (p20).*

Cet énoncé dégage une grande agressivité émanant du désir du locuteur d'animer d'un sentiment d'horreur sa mère « *Je la veux en contact avec ce sentiment- là, prise d'effroi...* ». Le mot souligné « *effroi* » traduit avec une forte charge sémantique, la terreur que le locuteur veut faire endurer à sa mère. Il voudrait que sa mère soit habitée d'une peur permanente, une angoisse qui la conduira à l'hystérie : « *elle croira au loup caché sous le lit, aux hyènes derrière la porte, à la fourmilière dans les draps* » en se s'adonnant toujours à la suspicion maladroite lui faisant croire à des présences inquiétantes. L'isotopie représentant la récurrence de la violence dans l'énoncé est « *attaque, griffe, lacère, dévore, et tuer* ». Dans un autre exemple, le locuteur fait preuve de violence envers sa mère, cruelle et meurtrière :

*« Je l'écartèle, elle se déplie, les bras sont tendus, le corps hésite, et, forcé, il se balance telle une tignasse dans le vent : Un coup de tête vers l'abîme, un autre vers le sommet. Le mouvement est lent, puis de plus en plus rapide et fatal ? Je monte un des chevaux d'attelage qui la déchirent. Ils tirent sur sa poitrine, son ventre, sa gorge, ses membres, ils la scindent en deux parts. Je la tue, la ranime puis construis une nouvelle mouture à partir des chairs séparées. Je refais son visage, elle devient mon enfant, ma petite, ma chose, brimée, ranimée et porteuse à son tour du germe de finitude. Je lui transmets ainsi la mort, nous sommes quittes, infectées » (p21).*

Le but du locuteur du mauvais traitement qu'il inflige à sa mère n'est pas de la tuer mais plutôt la torturer, tant que la torture n'est pas répréhensible quand elle se trouve dans le terrain de l'imaginaire, sa volonté de torture commence par une méthode de torture très ancienne (l'écartèlement) mais la douleur qu'elle provoque est telle qu'elle a marqué les esprits qui

continuent de parler d'elle à nos jours. L'énonciateur veut contribuer dans la torture de sa mère en montant un des chevaux qui écartèlent sa mère, signe de la rancune qu'il porte à sa mère. Les étapes des tortures sont telles qu'elles montent en puissance et en intensité en passant d'une étape à une autre. Premièrement il commence lui-même à la torture « *je l'écartèle* », puis il monte un des chevaux pour augmenter la force de la torture « *la déchirent* » avec l'apparition de la terminaison de la troisième personne du pluriel (ent) renvoyant aux sujets pluriels (chevaux) faisant l'action. Pour arriver enfin au résultat final qu'est (ils la scindent en deux parts) chose signifiant la mort de leur victime. Cependant ce n'est pas tout, l'énonciateur fait preuve de plus de cruauté en ranimant sa victime, car après l'avoir tué, il construit une nouvelle monture avec ses chairs éparpillées. Reflétant ainsi une imagination macabre et morbide frôlant la psychopathie.

L'énonciateur eut recours aussi à l'imaginaire par compassion, ayant élu domicile dans une maison au sous-sol meurtrier où torture et tuerie faisait bon ménage, ayant eu connaissance des horreurs qui se tramaient dans la cave de sa maison par le biais de photos obscènes qu'il a trouvées, il se sentit pris de compassion pour tous ces prisonniers :

*« J'ai trouvé mes frères. Je ne les invente pas, ils sont entassés dans un carton, au grenier, sous forme de photographies. Ils ont mon âge mais le temps est autre, c'est le temps de la guerre et de la terreur. Ils ressemblent à des piquets de bois plantés dans la boue, nus, debout devant une fausse, le visage barré par trois rangées de fils de fer barbelés qui séparent et protègent le lieu du dehors, celui du photographe, celui du dedans, le camp, le trou » (p31).*

La sollicitude avec les prisonniers se traduit par l'emploi du terme désignant les prisonniers de « *frères* » mot à forte charge sémantique impliquant un rapprochement par le sang démontrant la grande émotion qu'a pu provoquer en le locuteur la vue de ces photographies, des personnes en captivité dans un camp de retranchement délimité par des fils de fer barbelés. Des déportés qui à force de torture ont perdu toutes sensation au point où l'énonciateur les comparent à « *Ils ressemblent à des piquets de bois » objets métallique où en bois dénoué de tout sentiment. C'est là qu'il se téléporte par l'intermédiaire de son imagination vers les prisons d'où il relate les souffrances qu'il voit et les impressions des prisonniers en nous donnant l'impression qu'il était avec eux, un narrateur omniscient, à perspective narrative (focalisation zéro) :*

*« La lumière devint une arme officielle, plus pointue qu'un couteau, elle amplifiait la ruine des victimes, la volonté des tenants, elle déchirait, poussait à bout, arrachait les aveux et accélérail l'agonie, elle frappait au crâne, à la gorge, à la poitrine, le nerf des hommes en guerre. Les femmes occupaient un coin à part, plus étroit,*

*une niche délimitée par des bûches et du petit bois, puis on mélangeait les deux groupes ; le fatras humain ne bougeait plus, fatigué, atteint, une femme sur un homme, un homme sur une femme. L'envers et l'endroit se perdaient dans la confusion d'une nouvelle figure géométrique, inédite, à angle rond et courbes fuyantes. Les soldats donnaient des coups de bottes dans le tas, ils raillaient, retiraient les vêtements, découvraient les sexes, la maigreur, le teint verdâtre. Ils se moquaient, ils expérimentaient, obligent les détenus à se chevaucher, à augmenter leur douleur, à se perdre l'un dans l'autre, à prolonger l'humiliation, à en être l'auteur forcé ; ils s'en mêlaient et ils violaient, très concentrés, sérieux soudain» (p80).*

Le locuteur raconte avec minutie le climat régnant dans la prison, en commençant par l'intensité du soleil qui était braqué sur les détenus, au détail près, il raconte l'effet nocif du soleil sur chaque partie du corps de ces hommes comme si il y est *«elle frappait au crâne, à la gorge, à la poitrine, le nerf des hommes en guerre »*. Puis, il passe à la description des femmes, leur positionnement *«Les femmes occupaient un coin à part, plus étroit, une niche délimitée par des bûches et du petit bois »*, pour décrire ensuite l'ambiance régnante avec les corps des hommes et des femmes qui se sont mélangés et entassés les uns sur les autres : *« puis on mélangeait les deux groupes ; le fatras humain ne bougeait plus, fatigué, atteint, une femme sur un homme, un homme sur une femme »*. Le locuteur décrit ensuite la cruauté dont faisaient preuve les soldats avec une isotopie de la violence mettant en scènes les mauvais traitements des soldats vis-à-vis des détenus :

*«...donnaient des coups de bottes dans le tas, ils raillaient, retiraient les vêtements, découvraient les sexes, Ils se moquaient, ils expérimentaient, obligent les détenus à se chevaucher, à augmenter leur douleur, à se perdre l'un dans l'autre, à prolonger l'humiliation, à en être l'auteur forcé ; ils s'en mêlaient et ils violaient, très concentrés, sérieux soudain » (p80).*

Dans d'autres extraits, le locuteur nous transmet les états d'âme des prisonniers et prisonnières :

*« Ils refusaient la mort, malades, meurtris, ils n'envisageaient pas la seconde phase du traitement, son aspect fatal, l'élimination, un travail commencé devait s'achever, personne ne restait en suspens, on finissait l'histoire, la situation, les êtres en présence,. Ils ne connaissaient pas l'esprit acharné du soldat en mission, ni sa folie, son exaltation ; continuer jusqu'à la fin , presser, tordre l'humain, le défigurer, , le réduire, prendre le droit de le tirer vers le bas, de le rendre animal, de le banaliser en chose, , en objet, en poussière »(83).*

Le locuteur à partir de l'énoncé ci-dessus présente les prisonniers comme de vaillants hommes qui se tiennent à la vie et à l'espoir *«Ils refusaient la mort »* Espoir soutenu par leur rejet de la mort ignorant la folie meurtrière des soldats à laquelle ils ont pris goût , Un soldat s'attache à



l'idée d'achever sa besogne il commence par « *sa folie, son exaltation, presser, tordre l'humain, le défigurer, le réduire, prendre le droit de le tirer vers le bas, de le rendre animal* » pour arriver à la tache finale ( *le tuer*), car comme c'est cité dans notre séquence où l'aspect final de la torture est «*l'élimination* » voulant signifier la mort.

Quant aux femmes, le locuteur les présente comme suit : « *Les femmes n'étaient jamais les dernières survivantes, trop fragiles, étrangères à la force, dépouillées ; sans instinct de survie, le moteur et l'orgueil du rescapé, elles se laissaient mourir, se donnant, préférant l'abandon à la lutte* » (p89). Des êtres vulnérables «*fragiles* » sans force «*étrangères à la force* », des âmes sensibles préférant se résigner à mourir plutôt que de lutter au d'assister aux horreurs inhérents à l'endroit où elles se trouvent, à en croire la citation suivante « *horrifiées par le carnage, le viol des chairs, lucides et impatientes, elles qu'émandaient le coup final* » (p89). Les femmes préfèrent échapper à l'horreur par le biais de la mort. Nous remarquons donc que l'imagination était un recours, une évasion de la frustration vécue dans la réalité, à l'exemple de « *La Voyeuse Interdite* ». Qu'elle est le terrain libre pour faire évoluer les réflexions immorales et morbides, un champ libre pour les idées meurtrières de la locutrice dans « *Poing Mort* ». Dans « *Le Bal Des Murènes* », elle est plus un moyen de rechercher la vérité et de soutenir et de compatir avec les victimes d'une histoire oubliée qui revit à travers l'imagination dénonciatrice de notre locutrice.

## 2.2)- L'échappée du fantastique :

D'après une conception généralisée, l'origine du mot fantastique vient du (grec phantasia, imagination), ce genre littéraire tient au statut différent du personnage à l'égard d'événements qui relèvent du surnaturel. Dans le fantastique, le personnage est terrifié par l'apparition de phénomènes qu'il perçoit comme étrangers (8).

Une autre définition présente le fantastique comme un genre littéraire que l'on peut décrire comme l'intrusion du surnaturel dans le cadre réaliste d'un récit. Autrement dit l'apparition des faits inexplicables et théoriquement inexplicable dans un contexte connu du lecteur ressemblant au merveilleux mais différent tout de même.

Selon le théoricien de la littérature Tzvetan Todorov :

« *Le fantastique ne serait présent que dans l'hésitation entre l'acceptation du surnaturel autant que tel et une*

---

(8)- Définition tirée du site, <http://magister.com/paggenr.htm>

tentative d'explication rationnelle. En cela le fantastique est situé entre le merveilleux, dans lequel le surnaturel est accepté et justifié car le cadre est imaginaire et irréaliste, et l'étrange dans lequel il est expliqué et accepté comme normal ».

En faisant une synthèse de ces trois définitions, on conviendra de dire que le fantastique est le genre de l'ambiguïté, de l'hésitation du locuteur ainsi que le lecteur. Le fantastique met le lecteur en face d'un dilemme où il est confronté au monde réel et imaginaire.

Le fantastique provoque un sentiment d'hésitation chez le lecteur et interrompt la cohérence de la linéarité de la trame narrative. Il le place entre deux mondes distincts, celui de la fiction proprement dite et celui de l'imaginaire, un entre deux déroutant car comme on vient de le voir, le fantastique se tient aux frontières du merveilleux et de l'étrange.

Dans les trois premiers romans de « *Nina Bouraoui* » le fantastique s'effectue par l'intrusion de l'imaginaire dans le récit comme on l'a déjà vu dans « *La Voyeuse Interdite* » où le désert envahit la chambre de « *Fikria* » donnant ainsi existence à des personnages étranges qui n'ont rien à faire dans ce récit « *Les Touaregs, le sable, chamelle, la dune, les cigales...etc.* » ou un peu plus loin avec le rêve qui fait éruption dans le réel avec la scène où « *Fikria* » se trouve dans une clairière où évoluent des personnages aussi étranges que le rêve qu'elle a fait : « *La serre bruyante avait un attrait irrésistible mais son sol renfermait un monstre noir auquel personne ne pouvait échapper. Pas même le soleil !* » (p113). On retient de cet énoncé la mention du nom « *monstre* » qui est un vocable spécifique au genre fantastique introduisant un sentiment de peur et de questionnement. La peur étant un des aspects du fantastique(9). Nous retrouvons cette peur un peu partout dans les trois œuvres, la peur de « *Fikria* » lors de son expérience avec la mort qui est personnifiée dans les trois récits, lorsque cette dernière l'obligea à faire le choix entre elle et « *si sayed* » son vieux prétendant qui voulut se marier avec elle :

«*La dame en noir m'aida à m'allonger sur mon lit. Buste droit, bras tendus, mains prêtes, mes deux jambes relevées comme des accolades entourant le mot maudit agrandissaient considérablement mon champ de vision, l'ampoule électrique braquée sur mon « entre-fête » rose et strié éclairait une forme triangulaire, à la fois sombre et éclatante, pulpeuse et anémiée, vivante et presque morte, j'écartais les deux petits coussinets noirs quand en pleine lumière l'oursin décortiqué m'affligea d'un nouveau sentiment : La peur !* » (p108).

---

(9)-*Les aspects du fantastique*, tiré du site : <http://fr.wikipedia.org/wiki/fantastiqu>

La personnification de la mort se traduit par cet aspect humain qui lui est donné dans cet énoncé ; «*La dame en noir* » qui est à l'origine de la peur qui investit «*Fikria* ». Dans «*Poing mort* » on retrouve la même personnification de la mort révélant ainsi la présence du fantastique dans ce deuxième roman :

« *La femme en habit d'os avait fait de moi sa soubrette, propre et obéissante, je balayais les élans de bonté, les débuts de gaieté, j'immergeais dans un évier sale l'espoir, je lustrais l'horreur et enduisais de crème argentée les dépouilles encore chaudes* » (p47).

Dans l'extrait ci-dessus la mort est comparée à une femme en habit d'os, une présence étrange (relevant du fantastique) sous la forme d'une dominatrice qui asservit la locutrice en faisant d'elle sa « soubrette ». Nous retrouvons aussi les présences étranges relatives au genre fantastique dans la manière de rendre actifs les objets inanimés :

«*Je tendais la main vers des fantômes connus de moi seule : Un chapeau, une veste, un masque, un tricot, une armoire, subitement transformés en personnages de chair, dansaient la farandole sous mes yeux aveugles d'obscurité ; puis, cachée sous mon lit, les mains jointes et le regard plaqué contre des ressorts toujours souples, je simulais ma dernière heure* » (p19).

Parmi les présences dont nous avons parlé, on a « *Un chapeau, une veste, un tricot, une armoire* » Des objets qui se sont brusquement transformés en être humain « *être de chair* » qui se comportent tels des êtres humains, car ils « *dansaient* ». Vu leur nature insolites la locutrice les nomme « *les fantômes* », êtres imaginaires qu'elle seule voit « *connus de moi seule* ». Dans la séquence suivante la locutrice dévoile la nature des relations qu'elle entretient avec les objets :

«*Les choses devinrent mes fidèles compagnes. Elles se mouvaient ensemble, accordant leur angle à leurs arrondis, elles remplaçaient la parole par un jeu de lumière savant suppliaient mes mains pour une nouvelle couleur et un nouveau son* » (p45).

En les traitants de « *fidèle compagnes* » la locutrice révèle la complicité qui s'est faite entre elle et les objets de son espace auxquels elle attribue le pouvoir de se mouvoir par l'illusion pour échapper à l'ennui de ses journées ordinaires et à sa solitude.

Dans « *Le Bal Des Murènes* » le fantastique se manifeste par l'emploi de vocabulaire révélant des présences faisant partie du monde de l'au-de- là, tel : « *Les ordres des officiers disparus remontent de la cave, un diable frappe à ma porte, J'abrite une ancêtre, C'est l'image légendaire du Diable que l'on croit loger, Les prisonniers crachaient au coin puis au ras des murs* ». En parlant d'officiers disparus et les prisonniers, le locuteur évoque les personnages faisant surface du

temps de la guerre, où le grenier était le lieu de tous les malencontreux événements qui se sont produits en ce temps « *torture, tuerie, viol ...etc.* ». En plus de ces fantômes qui surgissent du passé, le locuteur est terrorisé par leurs bruits effroyables qui n'ont jamais quitté la maison, en donnant ainsi aux bruits une capacité d'agir dans le roman (aspect du fantastique), le bruit devient agent :

*« J'entends frapper. Le bruit prend le jour ou la nuit, il mobilise ma tête, immobilise l'entrain, il réveille, coupe l'appétit, l'intrigue. J'entends frapper au sous-sol, le son est brutal et régulier, il bondit dans ma vie, déguisé. Une baguette de pain contre les tuyaux de la chaudière » (p07).*

Nous remarquons à travers l'emplacement du terme « *bruit* » dans les phrases de l'énoncé ci-dessus qu'il tient la place du sujet repris par les anaphores (pronom personnels « *il* ») gardant toujours son rôle de sujet dans les phrases. Le sujet « *bruit* » agit de manière nocive sur le locuteur car tous les verbes accordés à ce sujet le confirment « *mobilise ma tête, immobilise l'entrain, réveille, coupe l'appétit, l'intrigue* ».

Quand le bruit est manifesté par un autre terme « *son* » on lui attribue des adjectifs nuisibles qui sont « *brutale, régulier* » cet agacement pousse le locuteur dans ses derniers retranchements jusqu'à exprimer de l'effroi et la peur :

*« Je frappe dans mes mains, je siffle, la maison est habitée. L'un de nous doit se retirer. C'est une présence agaçante, un hôte imposé, un enfant murmure aux oreilles du tueur, une petite voix commande et indique la cible à abattre. C'est une suggestion, une idée, un signe, je dois agir, me révolter, j'ai peur. Je m'écarte des ustensiles tranchants, du fusil de chasse, des revolvers de collection » (p08).*

La présence de ce bruit n'est pas la bien venue, car le locuteur la désigne de « *présence agaçante, un hôte imposé* » une présence contre laquelle il ne faut pas qu'il se résigne car il cite en employant le verbe (devoir) « *je dois agir, me révolter* » La subversion une réaction impérative en raison de la peur que provoque cette présence « *j'ai peur* », tout objet de risque est évité par le locuteur à cause de sa peur ( aspect du fantastique, la peur provoquée par des présence étranges) « *ustensiles tranchants, du fusil de chasse, des revolvers de collection* ». Notons au passage que la mort est aussi personnifiée dans ce troisième roman :

*« Moi je n'oublie pas ma mort, au fond d'une poche, assise à ma table, dans le rêve, à mon chevet, je ne la perds pas de vue, elle est à l'horizon, au bout de mes jumelles, ma voisine de palier vue derrière l'œil de Moscou, grossie déformée, terrifiante, le virus sous la loupe du microscope » (p22).*

Ce qui permet de confirmer la personnification de la mort dans cet énoncé sont les postures dans laquelle elle apparaît « *assise à ma table, au bout de mes jumelles, ma voisine* ».

Le locuteur dans ses trois romans nous emporte dans une autre dimension, un univers imaginaire où les aspects du fantastique remarquent une forte présence, la présence de la peur dans « *La Voyeuse Interdite* » et « *Le Bal des Murènes* ». La personnification de la mort présente dans les trois romans ainsi que la présence de personnages insolites tels (les objets, les éléments de la nature, les animaux et les insectes). Mettant ainsi le lecteur dans une confusion continue entre le monde réel (de la fiction) et le monde imaginaire, un univers de l'entre deux déroutant et ambigu.

3)- Une Appropriation de l'espace au moyen de la description:

3.1)- Perception et organisations (Emboîtement d'espaces fermés).

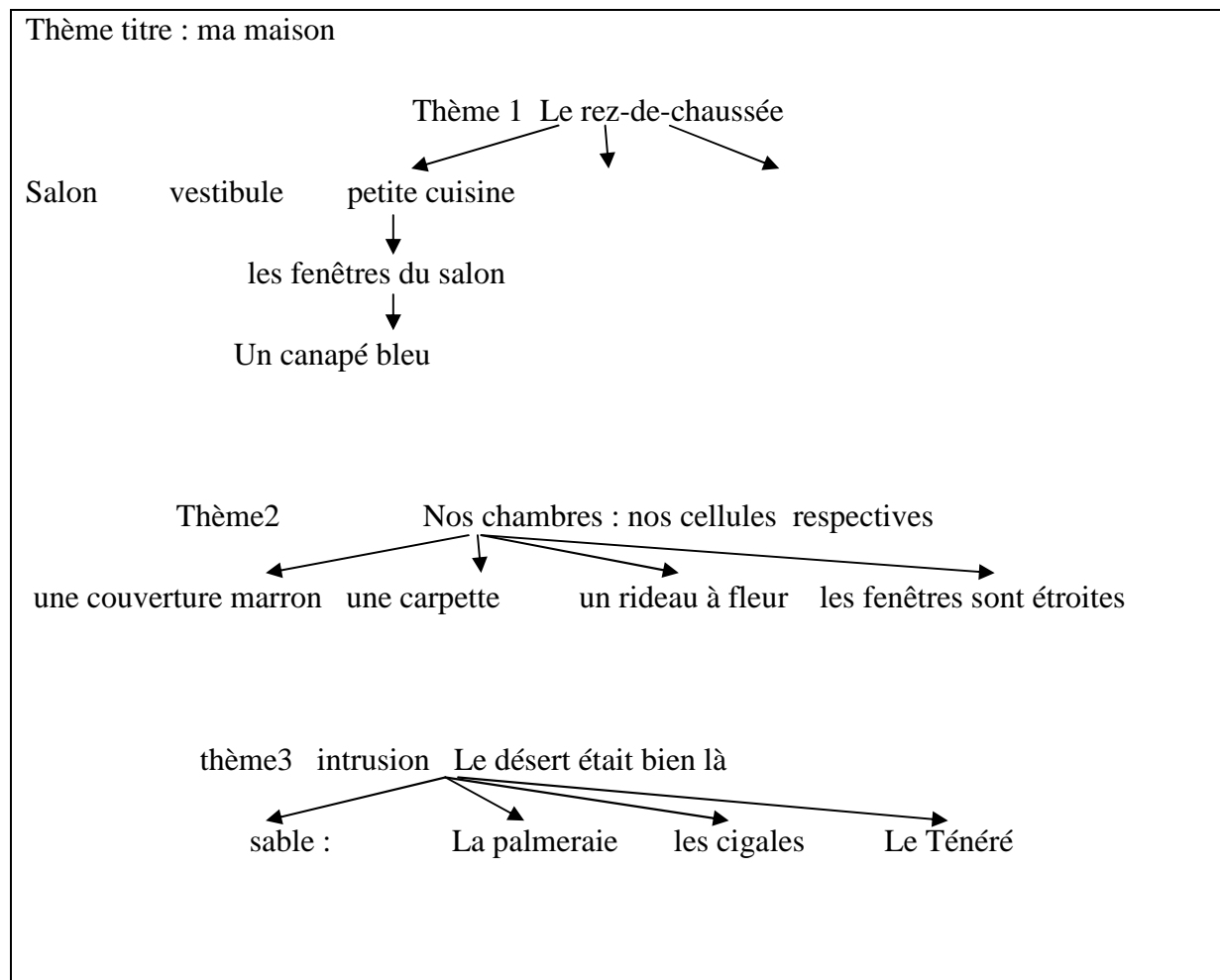
3.1.1)-: La description par synecdoque :

3.1.1.1)- Voyeuse Interdite (La maison- la ville-le corps) :

J-M. Adam a donné<sup>(10)</sup> un modèle théorique et linguistique de la description. A partir de l'objet choisi pour la description, deux grands axes sont constitutifs. Le premier travail par synecdoque, et permet d'énumérer quelques-unes de ses sous-parties qui sont qualifiées. Le deuxième fonctionne par rapprochement : Rapprochement métonymique quand on met en relation l'objet ou ses parties avec des données spatio-temporelles ; rapprochement analogique quand il s'agit de comparer l'objet décrit avec d'autres. Des reformulations permettent de donner d'autres lectures de l'objet et de terminer la description. On retrouve dans « *La Voyeuse Interdite* » la description de trois espaces différents, la maison où la description fonctionne selon le premier axe mentionné par Adam, celui de la synecdoque, ou les sous parties sont décrites pour rendre compte de l'aspect général du rez de chaussée. Le schéma suivant présente de manière plus organisée la description.

---

(10)- Cité dans : Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, Sedes, Campus. Her 2000.P 112



Le deuxième espace décrit est celui de la ville de la narratrice. Pour cette description la narratrice a plutôt employé le deuxième axe de la description celui par rapprochement analogique, plus exactement celui de la métaphore. La ville est représentée sous l'image d'une vieille séductrice endormie, une personnification plutôt positive au début :

*« Insoumise, généreuse, grande amoureuse, ivre de vie et de bonheur, amante comblée et affectueuse, elle fût au centre des dîners fermés l'emblème de la grâce, l'intérêt de la presse mondaine, l'enthousiasme des hommes, des femmes et des enfants » (p68).*

Mais qui va vite vaciller vers une description négative à cause des sévices que les hommes lui ont fait subir, la mise en opposition introduite par « désormais » introduit une isotopie dévalorisante de la ville personnifiée :

*« Désormais vieille fille, flétrie par les années, piétinée par les nouveaux hommes, elle ne livre son secret qu'à ceux qui savent regarder. Son ventre refuge des inspirés, catacombe ouvertes au public, cosmos du vieux monde, porte trop d'enfants, nourrit trop d'affamés » (p69).*

Le troisième espace décrit est celui du corps de la narratrice qui est comparé à un lieu abritant un serpent :

« Dans les méandres nerveux de mon articulation ; un serpent pourpre sort de sa tanière, réveillé d'un trop long sommeil, il s'étire gracieusement sur tout le long de ma jambe, couche fine de vernis sanguin, il court à sa guise sur ma peau et s'en va disparaître derrière mon mollet, arrivé au talon, il s'écrase en gouttes larges sur le carrelage » (p89).

Cette comparaison s'étend jusqu'à la description de son sexe qu'elle compare à un parcours semé d'embûches qu'une tige de fer est obligée de braver : « la mort ne me laissa pas le temps de répondre, elle m'inséra la tige glacée qui commençait un curieux voyage à travers la nuit de mon plus intime intérieur » (108). Le mot illustrant la comparaison est le terme « voyage ». Dans l'exemple qui suit nous analyserons le parcours qu'a emprunté la tige glacée :

« La tige de fer remonta loin le cours de l'oued asséché, broussailles, cailloux, flaques, rien ne pu l'entraver dans sa course contre le noir ! Gondolée à souhait, elle arrivait à sauter les haies, les trous, les dentelles et les pics matelassés. Quand une douleur aiguë m'ébranla : La tête chercheuse était enfin arrivée. Elle piqua net, se recula pour prendre de l'élan et, les yeux bandés mais l'esprit clair, elle me seringua une douleur si grande que je manquai arracher ma langue » (p108).

Le champ lexical du parcours est représenté à partir et à travers l'isotopie suivante : « Le cours de l'oued asséché , broussailles, cailloux, flaques, haies, trous, dentelles, pics matelassés » tous ces termes nous font penser à un itinéraire qu'on emprunte dans la nature ou dans une forêt, ce qui nous renvoie à la comparaison faite entre le sexe de « Fikria » et un chemin broussailleux en plein nature.

### 3.1.1.2)-Poing Mort (demeure-tombes-ville-corps) :

On retrouve dans cette deuxième œuvre la même structure de description à une différence près, celle des tombes sur lesquelles la narratrice s'est longuement étalée ; elle les a classées par ordre de couches sociales, en commençant par les tombes des anciens négligés, ensuite celles des incompris : « Elles recouvrent des hommes en complet sombre, des comtesses déchues, des élégants à tête de dégénérés, des bien-pensants fin de race et de grands artistes qui ont refusé de créer pour la médiocrité »(p25), puis elle passe à celles qui sont les plus prestigieuses à l'image de ceux qu'elle renferment , les tombes des riches : « Plus colossales, les plus provocantes, les plus larges, les épitaphes ronflantes qui disent d'une voix haute : Une notion entière te regrette ! Oranges, jaunes, bordeaux et rouges, leurs gerbes s'activent en marres vivantes pour faire front à l'imagination. Chaloupes imposantes, grandes parmi les petites elles sommeillent les pieds au sec » (p26).

Elle achève sa description des tombes avec le cercueil des impies :

« *Sépultures anonymes, cercueils insignifiants, dalles branlantes, broussailleuses et grimaçantes- Petites fosses communes- barques damnées d'avance- sans nom, sans visage -elles n'acceptent que ma main pour apaiser la douleur de n'être rien* » (p26).

Ce qui nous marque à travers ces descriptions des tombes est l'image réduite qu'elles reflètent des différences qui peuvent coexister au sein d'une même société même après la mort de ses habitants. Car par exemple un impie le restera même après sa mort, ainsi que l'incompris. La narratrice a peint un tableau à travers lequel est reflétée l'image d'une société où est donnée une grande importance à l'argent, à l'apparence et où règne une ségrégation entre les riches et les pauvres, chose qui se reflète par la différence d'architecture des tombes des riches et celles des pauvres. La narratrice utilise l'approche de la description d'une société par ses morts, le cimetière représente la société où vit la narratrice mais en plus réduit, l'organisation des tombes reflète l'ordre établi au sein de sa société, où il existe trois couches de gens : Les anciens négligés ( des gens qui ont fait la gloire dans leur époque). Les incompris (les grands artistes qui refusent de créer pour la médiocrité, les comtes ou comtesse qui ont connu la déchéance de leur royaume, ou les élégants à tête de dégénérés) que les gens ne comprennent pas . Les impies, une couche que tout le monde ignore ou fait semblant d'ignorer, dans leur tombe ne figure aucun nom ou signe qui marque leur passage sur terre.

Cependant la couche qui connaît plus de privilège et d'estime est celle des riches dont les tombes se distinguent de toutes les autres. La narratrice utilise cette image du cimetière afin de faire comprendre aux lecteurs l'importance donnée à l'argent dans cette société.

Toutefois, la narratrice à l'exemple de la première œuvre « *La Voyeuse Interdite* » a décrit sa ville et l'insécurité dont elle fait objet :

« *J'aimais ma ville avec ses arcades peu sûres, ses voutes anguleuses, ses échafaudages de fortune, sa lumière mourante, son quadrillage raté, ses impasses sales et ses coupe-gorge d'un soir, elle humait bon l'injustice et l'accident.* » (p46).

A la lumière de l'analyse de cette énoncé nous nous apercevons du penchant de la narratrice et de sa valorisation de ce qui n'est pas conforme à la norme morale, en aimant «*J'aimais* » l'insécurité «*ses arcades peu sûres... sa lumière mourante* », la saleté «*ses impasses sales* ». Et pour finir en utilisant une expression synonyme du verbe aimer dont le sens est figuratif « *humait bon* » pour désigner l'amour porté pour «*l'injustice et l'accident* ». Alors qu'en principe



l'insécurité, la saleté, l'injustice et l'accident sont des choses que personne n'aime mais que la narratrice (et comme le présente notre énoncé) aime, elle a donc un goût prononcé pour l'immoralité.

Puis elle décrit sa demeure qu'elle qualifie de (temple de la mort) :

*« je vis dans le temple de la mort, proche des serremments de cœur et des regrets, une maisonnée à une seule fenêtre abrite mon lit, j'y entasse l'escabeau, la corde et le râteau » (p39).*

On retrouve aussi cependant, la description du corps qui abrite et on a toujours cette image de serpent qui se faufile à l'intérieur du corps de la narratrice :

*« Un serpent se faufile entre les conduits de mon cerveau, il traverse la chambre vide, s'enroule autour du pole plein de nerfs, dresse ses écailles en guise de bouclier et griffe dans sa glissade le réservoir des larmes. Il postillonne son venin, diffuse sa méchanceté dans les endroits les plus retirés de mon corps, il éclabousse l'entière circonférence de l'esprit puis va cogner contre des petits sexes troués en leur milieu : Les pétales d'alvéoles » (p13).*

Dans un autre extrait, on retrouve le corps faisant office de parcours que les mouches expérimentent :

*« Des mouches plus ou moins grosses s'activent entre les nœuds de ma chevelure [...] elles tachettent la peau, creusent ses pores et refont les traits du visage [...] quelques ailes se reposent à l'ombre des cils [...] les bouches plongent puis se régalent d'une conjonctivite généreuse [...] La colonie ailée quitte le regard, sautille à pieds joints sur l'arrête du nez, s'engouffre dans le couloir des narines, [...] Elle continue son chemin [...] elle dévale le corps pour une course d'endurance autour de l'habit. Paquet noir dans l'encolure, courbes symétriques le long des manches [...] Paquet noir dans l'encolure, courbes symétriques le long des manches, niche sous l'aisselle, desseins miniatures sur les revers, ronde au milieu du pli, mosaïque compliquée pour les jambes, boulettes biscornue entre les lacets, entre les coutures, entre deux cuisses largement écartées »(p11).*

On retrouve le même leitmotiv du corps faisant office d'espace d'exploration qu'on a identifié dans « *La Voyeuse Interdite* », rien que dans « *Poing Mort* » ce n'est pas la tige métallique qui effectue un voyage à travers le tunnel souterrain (sexe) de la locutrice, mais c'est la colonie de mouches qui explore le corps de la locutrice avec une isotopie présentant le corps sous forme d'espace , notamment les verbes « *sautille s'engouffre et dévale* », et les noms « *chemin et couloir* ».

### 3.2)- la description métaphorique:

#### 3.2.1)- Le Bal Des Murènes (Maison-corps) :

La description dans « *Le bal des murènes* » se fait par rapprochement analogique, et plus précisément par le moyen de comparaisons et de métaphores.

a)-Comparaisons : Lorsqu'il s'agit de la description de la maison qu'il compare à un trou ou à un mirador. le narrateur se sent en complicité avec cette maison où il occupe la plus petite chambre qu'il compare à un mouchoir en papier : « *J'ai la plus petite chambre de la maison, un mouchoir en papier où s'entassent les jouets, le linge, les habits, mon corps pâle comme un os de sèche laissé en rade sur la plage* »(p10), l'acteur participant a une préférence pour les lieux fermés, ce qui le conduit à choisir la chambre la plus petite et la plus éloignée :

*« Ma chambre est au troisième étage, au point d'agonie de l'escalier, le boyau, la travée du foyer. Près du ciel, au calme et aux images, ma position est en retrait. Je vois mais je n'admets pas. Je me protège, j'ai choisi la chambre la plus éloignée de la cave, le sous-sol meurtrier. Réquisitionnée pendant la guerre » (p12).*

Ce sentiment de complicité est tellement intime que le narrateur use de diverses images pour le démontrer, à en croire l'emploi des termes soulignés : « *J'ai investi la maison, je fais corps avec elle, c'est un ventre, une arche, un vaisseau clos dont je suis le résident permanent » (p35). Auparavant la complicité se tenait entre le corps et la ville et ici, elle se tient entre le corps et la maison.*

Nous retrouvons la métaphore lorsque le narrateur décrit le corps de sa mère:

*« Nous avons voyagé dans son tunnel utérin. Battu la compagne de sa muqueuse, gambadé entre ses bourrelets, ses plis et ses crevasses, barboté dans sa marre généreuse d'où nous puisions l'air, la force, la saveur, les premiers plaisirs » (p27).*

On a l'impression en suivant cette description que le narrateur en parlant de l'expérience de son enfantement lui et ses sœurs, il retrace les péripéties d'une randonnée dans la nature, car comme il a déjà évoqué c'est « *un voyage* » ainsi que tous les termes qui affichent ce cadre comparatif relatif à la nature « tunnel utérin, la compagne, gambadé, crevasses, marre généreuse » toujours la récurrence du lieu à recoins et venelles.

#### 4)-Synthèse :

Dans ce présent chapitre, l'auteure met en opposition deux espaces, l'un ayant un aspect d'enfermement et d'emprisonnement représenté dans les romans par l'espace réel, et un autre espace synonyme de réconfort et présentant une échappatoire pour les narrateurs, une liberté fortement présentée dans les descriptions que font les sujets de leurs espaces irréels démontrant ainsi l'intimité qui les liaient. Fuyant l'espace réel, les narrateurs préfèrent se tourner vers cet espace qui leur permet d'exercer leur liberté et de se défaire de toute autorité (l'espace imaginaire).

## Chapitre deux : Dualité discursive :( Discours actif/ discours passif).

Nous verrons à travers le contenu des thèmes présentés ci-dessous, comment oscille le discours employé dans les trois récits de la passivité, du discours de la soumission et de la résignation, de la morbidité et du laisser faire vers un discours de la vie, de la prise de position, de l'affirmation pour aboutir vers une violence reflétant un caractère pervers, animé par une haine destructrice et un penchant pour l'isolement et la misogynie. Une animosité provoquée par l'ordre établi par l'homme détenant la supériorité dans une société où il s'accapare toutes les prérogatives. Dictant les lois, coutumes, traditions qui constituent un véritable rempart pour la femme moderne, car ils vont toujours à contre-courant de leur désir d'être libre et sans contrainte. Un héritage dont elles ne peuvent se déroger en raison de sa nature dite inférieure de femme soumise.

L'auteur déploie tout au long des trois récits, un arsenal linguistique riche en oppositions, un espace d'écriture double où coexistent : vie et mort, peur et révolte, frustration, libération, et enfin : passivité et subversion. Une dualité que nous allons démontrer à travers les occurrences que nous relevons afin de bien étayer notre théorie.

1)- Le discours entre frustration/ libération, morbidité /vie.

1.1)- Le regard morbide de l'espace :

1.1. 1)- Discours de l'opacité et Prédominance du morbide dans l'espace scriptural.

Notre narratrice évolue dans un espace opaque et morbide, elle perçoit toute chose qui l'entoure sous le voile de l'obscurité, elle débute par exemple la description de son entourage dans « *La Voyeuse Interdite* » avec sa rue : « *un rectangle bien délimité par des bâtisses sombres et anguleuses* » (p09). On tiendra l'emploi du mot sombre ou ses synonymes qui sont récurrents dans tout le récit, à l'exemple de ce deuxième extrait :

« *Ma rue est le support de l'aventure, la trame, l'obscur tableau [...] il y a juste un port sans lumière qu'animent les sirènes lugubres [...] Persécutée par des cauchemars sanglants, l'obscurité et le calme anormal de la nuit* » (p10).

La narratrice même en décrivant sa chambre brosse ce tableau lugubre et morne reflétant toute son existence :

*«Nos chambres toutes précisément carrées, sans la moindre trace de couleur, se ressemblent ; une couverture marron sert de couvre-lit, une carpe, en peau retournée, de descente de lit, un rideau à fleur plus très fraîches dissimule le petit cabinet de toilette, les fenêtres sont étroites mais efficaces» (p24).*

L'opacité est reflétée dans cet extrait par l'expression « *sans la moindre couleur ou plus très fraîche* ». La cause principale de cette obscurité est la tristesse qui régit la vie de notre narratrice : «*Avec cette toile de fond plus grise que ma jeunesse, je suis devenue l'ombre d'un tableau raté. La tristesse est une substance vivante qui s'est fondue aux traits de mon visage* » (p16). Même que la narratrice a qualifié cette tristesse de sombre, contre laquelle elle ne peut pas lutter dans cet énoncé : « *Invincible tristesse sombre et sourde* » (p17). Quant au caractère morbide que nous avons déjà évoqué, il se caractérise par une forte présence du thème de la (mort) qui apparaît dans notre récit : «*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* » (p29). « *Fikria* » l'actrice principale savait que la mort avait déjà pris siège dans le corps de sa sœur, parce qu'elle a utilisé le verbe (ignorer) concernant sa sœur. Suivons de près cet énoncé :

*« 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. durcit ses veines et dessinait sur son visage à l'ancre indélébile des fissures au coin de sa bouche, quatre étincelles étirant la fente de ses yeux et sous son cou, une nouvelle peau, pendante et rugueuse coupée en son milieu par deux cordes de muqueuse blanches»(p30).*

La mort est présentée dans cette séquence comme un sujet, un prédateur qui prend petit à petit pleine possession du corps de sa proie en lui injectant du poison à l'image du serpent lors de sa capture d'une prise. C'est par la mort qu'on découvre l'espace du corps de la locutrice en évoquant ses principaux constituants : « *sang- veines-visage-bouche- yeux-cou-peau* ».

-Dans notre deuxième œuvre « *Poing Mort* », la narratrice trace le même tableau qu'a tracé « *Fikria* », la tristesse gère sa vie au point d'influencer sa perception des choses et de son espace : « *Des mèches de tristesse s'y engouffrent et alourdissent l'atmosphère [...] Le soleil se voile. On ne voit plus que le sombre* » (p12). Dans l'énoncé ci-dessus, la narratrice rend compte de l'effet nocif qu'exerce la tristesse sur son espace « *elle alourdit l'atmosphère* ». Le regard opaque sur l'espace se manifeste également par la personnification du soleil qui fait l'action de se voiler, et par l'obscurité qui se répand au point d'exclure la lumière, une exception manifestée par la négation « *ne...plus* » et l'emploi de la conjonction « *que* » introduisant le nom « *sombre* »

remplissant la fonction de complément d'objet direct. Un sentiment de désespoir gagne notre locutrice qui broie du noir :

*« Quand le jour disparaissait, l'étrange nuit qui enlève puis rançonne les mortels tombait sur moi à la façon d'un couvercle sur son récipient. J'étais au fond d'une casserole, mes doigts grattaient l'inox, le noir de ma chambre était encore plus noir, je refusais de laisser la porte entrouverte sur les autres, haïssant les filets de lumière » (p21).*

Elle sent que la nuit l'enferme, parce qu'elle tombe sur elle comme « un couvercle » un nom dont la fonction principale est de fermer hermétiquement son récipient. Deuxièmement, elle compare sa chambre à une casserole, là où le noir est aveuglant. Elle a choisi cette image métaphorique pour témoigner de la densité de l'obscurité qui règne dans sa chambre, on perçoit à travers ces exemples la mélancolie et l'inanité de la vie de la narratrice. Dans un autre exemple, la narratrice lie l'obscurité à l'insécurité : *« Ma ville avec ses arcades peu sûres, ses voutes anguleuses, ses échafaudages de fortune, sa lumière mourante » (p46).* L'expression « lumière mourante » témoigne d'un degré d'obscurité qui peut présenter des dangers à ceux qui traversent la ville car ses arcades sont « peu sûres » avec l'emploi de l'adverbe de quantité peu.

Le caractère morbide se manifeste dans ce second roman à travers de multiples séquences dont nous allons relever quelques unes : *« La mort m'appartient, j'en ai fait mon unique souci. Mon unique occupation. Elle se cache dans un éblouis de gravillons, se froisse au fond d'un chiffon sale » (p16).* La narratrice déclare qu'elle ne s'intéresse qu'à la mort car comme il se manifeste dans cet énoncé la redondance du mot « unique » pour désigner la mort qui est la seule occupation et souci de cette dernière. Elle ajoute en disant : *« Mon affinité avec la mort a commencé dès mon plus jeune âge » (19),* qu'elle se lie d'amitié avec la mort parce qu'il existe une forte entente entre elles, et cela dès son enfance. En plus du caractère morbide, notre protagoniste affiche un esprit malsain : *« Guettant l'accident du haut de ma fenêtre j'aimais voir les petits enfants trébucher sur un escalier de ciment. Je souhaitais le cri et la tristesse » (p22).* La narratrice manifeste une volonté maléfique à travers l'emploi du verbe de souhait « souhaiter », et le verbe « aimer », une envie pour que règne le cri et la tristesse, elle continue en annonçant :

*« Je partais à la cueillette des fruits vénéneux, concoctais des bouillions néfastes et je dissimulais sous les oreillers des paquets de mouches écrasées. La mort s'amusait entre mes doigts. Elle fut mon premier hochet. Je la secouais pour faire du bruit, la balançais tantôt derrière mon épaule, la nichant ensuite dans le creux de ma gorge irritée par les maladies de l'enfance » (p24).*

Les agissements de la narratrice démontrent son esprit pernicieux, car le seul jeu qu'elle connaît est celui de la mort qui fut son « premier hochet » et qui jouait avec elle, comme c'est cité

dans l'énoncé « *La mort s'amusait entre mes doigts* » avec l'emploi du verbe « *s'amusait* » qui paraît dans notre séquence. La locutrice affiche un esprit mal sain et immoral, observons cette phrase : « *Je partais à la cueillette des fruits vénéneux* » d'habitude les gens cueillent des fleurs, alors que la locutrice récolte des fruits empoisonnés afin d'assouvir son désir perfide de faire du mal en préparant des recettes empoisonnées : « *concoctais des bouillions néfastes* ». Même qu'elle cache sous les oreillers des mouches mortes : « *je dissimulais sous les oreillers des paquets de mouches écrasées* ». La mort dans cet énoncé est présentée par l'adjectif « *écrasées* » désignant un nom à forte charge sémantique car il implique une action nocive et meurtrière au terme de laquelle les mouches ont connu leur fin.

Dans la troisième œuvre « *Le bal des Murènes* » le locuteur peint en noir tout son espace dans lequel évoluent des forces des ténèbres obscures et surnaturelles. Un cadre macabre propre au roman fantastique. Il débute avec la maison qu'il décrit ainsi : « *La maison noire est sous la cape d'un vampire, L'aga brûle les restes du chien, un diable frappe à ma porte, je disparaiss sous les matelas, coiffée de l'alèse* » (p15). Parmi les personnages propres au genre fantastique, on relève de cet énoncé le « *le vampire et le diable* » ainsi que les termes qu'on attribue à ce genre : « *noire et disparaiss* ». Le premier terme utilisé par le locuteur pour décrire sa maison est l'adjectif qualificatif « *noire* » qui la caractérise, cette couleur est régulée par l'expression : « *sous la cape d'un vampire* » Elle augmente la densité de la noirceur au point de devenir opaque et obscure. Un peu plus loin le locuteur décrit son espace intime « *sa chambre* » : « *J'ai la dernière chambre de la maison, un trou sous les combles où s'agite l'enfant-rat, dit la mère* » (p09), il la qualifie de « *trou* », cet espace est par nature obscure vu sa position cachée par rapport au soleil, une obscurité confirmée par l'expression qui suit le mot trou, « *sous les combles* ». La mère du locuteur compare son fils à un rat « *l'enfant-rat* » ; cet animal vit cependant aussi dans les endroits noirs et sales. Donc à partir des exemples qu'on voit, s'il n'y a pas de lien direct avec l'espace obscur mentionné dans notre récit, il y a cependant des liens indirects par inférence telle la mention des expressions « *sous la cape d'un vampire* » ou la mention de l'abri de l'animal « *rat* ». Néanmoins l'espace phare de ce récit est et autour duquel s'articule l'histoire est celui de la cave que le locuteur décrit ainsi :

« *Le soleil n'inondait jamais la cave, il aurait fallu une inclinaison anormale, une déviance du système, une catastrophe générale. C'était déjà la fin du monde ici, une éviscération précise, locale, terrible. L'obscurité était composée, elle existait par elle même mais s'y ajoutaient la poussière, le charbon, la résine, la mousse, l'humidité qui pourrissait les pierres des murs, l'arcade de l'alcôve. Les causes et les effets des présences et des actes participaient aussi à la noirceur du lieu, en faisant une scène du deuil, une nuit ouverte* » (p79).

En premier lieu, l'espace de la cave n'a en aucun cas connu la lumière du soleil, c'est un espace où l'obscurité et le noir agissent en maîtres absolus. Selon ce qui a été cité dans la séquence ci-dessus « *Le soleil n'inondait jamais la cave* » relevons de cet extrait l'emploi de l'expression de négation « ne... jamais » désignant un fait qui n'a en aucun temps eu lieu. Ce fait qui n'a jamais eu lieu est l'inondation « *inondait* » du soleil dans la cave. Même que cette inondation n'aura jamais lieu au futur car pour se faire il faut une « *inclinaison anormale, une déviance du système, ou une catastrophe générale* ».

Ce qui confirme la présence de l'obscurité est la phrase que nous tirons de l'extrait ci-dessus : « *L'obscurité était composée, elle existait par elle-même* » Le pronom anaphorique « *elle* » introduit le verbe qui affirme la présence de l'obscurité « *existe* ». En plus de l'expression « *par elle-même* » révélant qu'il n'y a eu aucune force extérieure qui l'a mise là où elle se trouve mais qu'elle s'y est mise toute seule car l'endroit de la cave lui était favorable en raison de l'absence de la lumière dont l'accès à la cave était impossible.

Enfin, l'espace peint en noir est l'entité temporelle du « passé ». La maison du locuteur a connu des événements tragiques (tortures, tueries, séquestration, viols...etc.) en période de guerre. Ces événements sont considérés comme un passé noir qui hante la maison et ses propriétaires:

*« Pourriture d'interrogatoires, ramassis de cris et de coups, ordures de chaînes, de menottes, de boulet, puanteurs de menaces et d'exécutions, la base de la maison est malsaine, encombrée d'un marécage historique dont les racines contaminent les plâtres, les pierres, les bois, les habitants de la demeure. Le passé frappe, la cruauté se transmet. Le souvenir transforme la tuerie de jadis, son bain de sang, en petits filets acides et sadique » (p12).*

Comme il apparaît dans notre séquence, la cave : « *La base de la maison* » était le théâtre des pires comportements cruels et inhumains, le locuteur résume ces barbaries par l'adjectif désignant la scène des crimes (cave) : « *malsaine* ». La noirceur est associée au tragique, le drame marquée par l'histoire que le locuteur décrit avec une métaphore impliquant toujours l'opacité et le malsain : « *marécage* » ce nom dont le sens figuré est une situation difficile dont il est difficile d'en sortir. On a choisi son sens figuré plutôt que son sens propre (terrain couvert d'eau stagnante) en fonction du sens dégagé dans le texte qu'est la persistance et de la permanence de ce souvenir (histoire) qui hante la maison que d'ailleurs explicite clairement l'emploi des verbes « *contaminer* » et « *transmettre* ». Non seulement la noirceur et l'obscurité sont associés au tragique mais aussi au morbide dont on note une forte présence

dans notre texte. Relevons cependant certaines occurrences du morbide dans ce récit : On débute avec l'espace où rode la mort :

*« J'ai choisi la chambre la plus éloignée de la cave, le sous-sol meurtrier. Réquisitionnée pendant la guerre, la maison avait sa salle de torture » (p12).*

La base de la maison citée dans cet extrait sous les termes (cave, sous-sol) répand la morbidité dans toute la maison. Salle de torture, lieu où s'est perpétré plusieurs meurtres, endroit d'où émane l'odeur de la mort recelant en elle tous ses malencontreux événements du passé qui refont surface sous forme de fantômes, de bile, ou de bruit qui importunent les habitants de cette maison et surtout le locuteur :

*« Les ordres des officiers disparus remontent de la cave, la bile inonde le salon, traverse les murs, enfonce les portes et influence l'indigne, elle crie, elle frappe, elle humilie. Elle devient la tortionnaire, le soldat en manteau de cuir et bottes hautes, la faiseuse de mort » (p13).*

Dans la séquence ci-dessus la mort se présente sous forme de bile qui se répand dans la maison, qui provoque la mort à en croire l'expression utilisée : *« La faiseuse de mort »*. Dans un autre exemple, le locuteur révèle la présence de la mort avec les termes suivants :

*« La mort est dans la maison, je la sens, elle est douce et grasse, elle embaume et pue, elle brûle et refroidit, elle se cache derrière les portes, sous les oreillers, les lits, les fauteuils, au fond des vases et des culs de bouteille, sur le dos de ma main tendue vers les couteaux. Une odeur ronce remonte de la cave, l'histoire s'accroche à moi. , misérable sangsue qui exige le pardon pour la paix de son âme : criminelle ! » (p13).*

En analysant cette séquence nous nous rendons compte du locuteur qui perçoit la mort partout autour de lui ; Il commence par déclarer sa présence avec l'emploi du verbe être *« La mort est dans la maison »* en la situant dans la demeure où il vit « maison ». Un peu plus loin, il révèle sa présence qu'il détecte au moyen de ses sensations *« je la sens »* puis avec les adjectifs *« douce, grasse »* et les verbes *« embaumer, puer, brûle, refroidit »*. La mort qui rode dans la maison se présente sous forme d' *« histoire »* et des crimes indélébiles dont elle essaye d'éliminer toute trace afin de trouver enfin le repos car elle en est l'auteur et elle essaye de se faire pardonner. Dans notre séquence l'histoire est clairement traitée de *« criminelle »*.



En définitive, la mort loge le corps du locuteur, la haine qu'il porte à sa mère le pousse à éprouver le désir de la lui transmettre :

*«Je lui transmets ainsi la mort, nous sommes quittes, infectées. Avec la vie, elle ma donné un cadeau de bienvenue, une terreur que tous nie, pensent ou cultivent : Je suis dans mon corps, je suis en vie, je suis dans ma mort» (p22).*

En raison des maltraitances subites par le locuteur causées par sa mère qui lui a offert comme cadeau de bienvenue : « la terreur », le sentiment de vengeance grandit en lui jusqu'au point de transmettre la mort à sa mère : *«Je lui transmets ainsi la mort »*. Le locuteur estime qu'il s'est rendu justice en transmettant la mort à sa mère en employant la proposition « nous sommes quittes » impliquant deux personnes ayant eu un différent qui ne s'est conclu qu'après la vengeance du locuteur.

La morbidité et le discours de l'obscurité sont deux éléments animés par une perception noir et négative de la part du locuteur vis-à-vis de tout ce qui l'entoure. nous allons à travers le titre qui suit (Perception négative de :(espace-masculin-vie)) analyser cette vision négative que porte le locuteur sur son entourage.

#### 1.1. 2) -Perception négative de :( vie – soi- masculin - espace) :

La locutrice/locuteur mène une vie des plus difficile, se reflétant ainsi sur le discours, la tristesse, l'ennui, le désarroi animent dans l'esprit de la locutrice/ locuteur une négativité à l'égard de tous ce qui l'entoure (soi, sa vie, son espace, le masculin), commençant par exemple par le regard négatif qu'ils portent sur leur vie. Dans « La voyeuse Interdite », le sort de ses filles condamnées à l'isolement et à la solitude est scellé, leur vie est décrite dans plusieurs séquences, nous citons : *«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 votre pureté » (p13).* Le mot « duel » cité ci-dessus décrit en quelque sorte le combat que doivent livrer au quotidien les femmes « adolescentes ». Une lutte fatale qui aura raison des filles puisqu'elle se termine dans le sang, en considérant en outre la suite de notre séquence qui révèle la perte qu'occasionne la tradition sur les filles :

*« Pures trop impures ! Franchement vous ne faites pas le poids ! Pensez au lourd fardeau du temps qui entraine inlassablement dans son cycle infernal des torrents de règles, de coutumes, de souvenirs de réflexes, d'habitudes, des torrents de bout dans lesquels s'ensevelit votre sexe déjà coupable à la naissance. Gouffre de l'apriori et de l'inné ! » (p13).*

La locutrice de l'œuvre « *La Voyeuse Interdite* » prend la parole et émet son opinion ferme et définitive en déclarant à ses compères qu'elles ne sont pas de taille à affronter la tradition : « *Franchement vous ne faites pas le poids* », toutefois la locutrice se présente comme la représentante de ces adolescentes et autant que femme qui leur fait profiter de son expérience. Elle étaye sa déclaration par des précisions, nous sentant cependant l'émission d'un message à toutes les femmes qui vivent la même situation ou dans une société semblable à celle de la locutrice, où le droit des femmes est bafoué, et où la tradition pèse de tout son poids sur des épaules fragiles, et des âmes douces mais qui ont un esprit qui a supporté et qui peut supporter tous les malheurs du monde sans céder. Ces précisions sont les éclaircissements qu'a donné la locutrice sur la tradition qu'elle décrit tout d'abord sous la nomination « *lourd fardeau* », puis elle la définit par les termes « *cycle infernal des torrents de règles, de coutumes, de souvenirs de réflexes, d'habitudes, des torrents de bout* ». L'emploi de l'adjectif « *infernal* » introduit la qualification dévalorisante de la tradition assimilée à un processus insupportable et intolérable entraînant avec lui des lois et des habitudes comparées à une bout dans laquelle s'ensevelit la femme dès sa naissance « *des torrents de bout dans lesquels s'ensevelit votre sexe déjà coupable à la naissance* ». Dans cet extrait le mot « *sexe* » définit le sexe féminin qui est déjà coupable à sa naissance. Dans un autre extrait, la locutrice exprime son désarroi et la stérilité de la vie qu'elle mène : « *La stérilité de mon existence a germé dans le ventre de ma mère, celle de mes petites germera dans le mien* » (p17). Notons au passage le choix du terme qu'a utilisé la locutrice en l'occurrence « *petites* » pour préciser que c'est les filles qui sont visées dans cet extrait et non les garçons.

Quant à notre deuxième roman « *Poing Mort* », la locutrice est plus tournée vers la morbidité et la compagnie des morts, la vie ainsi que tout ce qu'elle représente n'a aucun intérêt pour elle : « *Je me détachais aussi définitivement de la vie, laissant passer trop vite les années entre mes doigts écarquillés* » (p62). De cette séquence nous constatons la décision finale de la locutrice de se séparer de la vie car elle a utilisé l'adverbe « *définitivement* » pour exprimer une décision ultime et incontestable. Son amitié avec la mort lui a fait oublier la vie et ses avantages, selon elle la mort était son destin et son avenir, une fatalité à laquelle personne ne pouvait y échapper : « *Je devrais à mon tour tomber dans une tranchée pleine d'ombres et de secrets. Je décidais d'échapper à la surprise en me liant à la femme en habit d'os qui tenait sérieusement ses comptes dans un agenda noir à feuillets mobiles* » (p19). La locutrice se résigne à la fatalité de la mort, comme elle le cite dans la séquence ci-dessus, son tour viendra de se trouver dans une tombe « *tomber dans une tranchée pleine d'ombres et de secrets* ». C'est cette fatalité qui la poussé à choisir de vivre en

compagnie de la mort dans un endroit morbide (cimetière) n'ayant pour amie que ses illusions et ses rêves. Elle fuit les vivants et la vie :

*« La manigance des vivants n'est plus apte à orienter l'autre vie des morts. L'influence ne traverse ni la terre ni le ciel [...] La mort m'appartient, j'en ai fait mon unique souci. Mon unique occupation » (p15).*

La locutrice a eu recours à la mort pour s'éloigner des vivants, elle laisse sous-entendre que ce sont des manipulateurs qui se livrent à des manigances afin de diriger leurs confrères. L'emploi de la négation « n'est plus » certifie que la manigance à laquelle veut échapper l'énonciatrice existe, raison qui la pousse à choisir l'autre vie des morts.

De ce qui est de la troisième œuvre « *Le Bal des Murènes* », la vie du locuteur est remplie de peur et d'angoisse, emprisonné dans ses plus profondes frayeurs, l'acteur principal est poursuivi par le fantôme du passé noir dont il est la victime. Il voit tout d'un mauvais œil, en commençant par sa vie : *« En me donnant la vie, elle m'a promis aux charognards, tranquilles et patients, ils attendent et me gavent en secret, les crocs limés, le ventre vide, mon corps est leur repas » (p22).*

Le locuteur dévoile son regard régressif de la vie car il la résume à une jungle où un ensemble de prédateurs qu'il traite de « charognard » essayant de la dévorer, elle est leur proie « *mon corps est leur repas* ».

Le locuteur rejetait la vie, comme c'est cité dans cette séquence :

*« Préférant la lente et douceâtre compagnie des enfants malades à celle des saints dont l'énergie m'agaçait, je cherchais auprès de mes amis anémiés la contagion, un acte de charité ; grâce aux dons des corps fragiles, je récoltais une peine qu'aucun tribunal n'aurait pu m'infliger : je condamnais la vie » (p29).*

Il cherche la voie vers la mort par l'intermédiaire de la contagion qu'il essaye d'attraper en se liant d'amitié avec des enfants malades « anémiés » car selon lui, c'est une façon de désapprouver la vie : « *je condamnais la vie* ».

En dernier lieu, à cause de l'effroi que vit au quotidien le locuteur, il a perdu goût à la vie qui ne lui offre aucun répit, dans une maison hantée, il est victime d'apparition et de bruits provenant de la cave, tache noire de la maison qui a connu les pires crimes commis contre l'humanité.

Un resurgissement douloureux et perturbant qui le poursuit partout où il va, raison pour laquelle il déteste la vie qui n'est pour lui que source de persécution, sans oublier sa mère qui le déteste en le soumettant aux pires traitements : « *je suis surexposé, explosé et explosif, soumis au*

*ressac puis à la violence des rouleaux d'une mer agitée» (p100). Les signes révélateurs de la soumission et la persécution s'affichent à travers l'emploi des deux mots « ressac » introduisant un fait itératif et permanent, puis le mot « violence » pour exprimer la brutalité dont il est victime. Sans oublier pour autant le caractère d'une personne persécutée qui est comme c'est cité dans notre séquence « surexposé » impliquant le sentiment d'être toujours une victime. « Explosé et explosif » pour montrer la rage cachée de celui qui est persécuté.*

Ainsi nous avons relevé la perception négative que porte la locutrice / locuteur sur la vie qu'il/ elle mène. Toutefois ce regard négatif porté sur la vie a une forte liaison avec la perception de soi, cette tristesse se reflète sur le regard sur soi, ainsi nous allons relever la perception de la locutrice/ locuteur sur soi même.

La perception négative de soi :

A la suite de notre lecture des trois œuvres, nous avons remarqué une forte présence d'un vocabulaire négatif désignant une estime dévalorisante de soi même. Prenons par exemple « Fikria » le personnage principal de l'œuvre « *La Voyeuse Interdite* » quand elle cite :

« Dieu a pointé son index accusateur sur mon front, je ne dois pas sortir, éviter le regard de mon père lorsque mon sexe m'indispose, vivre cachée comme une chose dans l'ombre de ma mère, accepter les coups de martinet en me persuadant que je suis fautive » (p64).

Elle se considère comme victime du destin que lui a réservé Dieu, vouée à l'enfermement car elle doit (le verbe « devoir » est cité dans cette séquence pour introduire un ordre, une exigence) tout le temps « vivre cachée ». La comparaison relevée dans cette séquence « *comme une chose* » a la signification de l'effacement de la personnalité, et de l'inanité de la locutrice qui ne doit manifester aucun signe de présence, cacher ses pensées, ses idées et ses impressions, même lors d'un grand événement où normalement son choix doit être de la plus haute importance (le mariage) : « Une femme musulmane quitte sa maison deux fois : pour son mariage et pour son enterrement. Ainsi en a décidé la tradition ! » (p124). On remarque à travers cet extrait que la femme musulmane n'est point libre de décider de son sort, le mariage est une obligation imposée par la religion puisque elle est défini par l'adjectif de l'appartenance religieuse « *musulmane* » ; et par la tradition : « *Ainsi en a décidé la tradition* » cette dernière décide du sort de la femme musulmane.

Dans un autre exemple elle décrit la tradition comme suit : « *La tradition est une dame vengeresse contre qui je ne peux lutter* » (p126), Pour ainsi dire, la locutrice abdique devant le pouvoir de la tradition et renonce au combat contre elle puisqu' elle cite « *contre qui je ne peux lutter* ».

Dans La deuxième œuvre « *poing Mort* », la locutrice a une mauvaise perception de sa personne : « *Oiseau de mauvais augure, graine avariée, joyeuse estropiée, je faisais la courte échelle à la mort lors de ses grands travaux* » (p47). La locutrice pense que sa présence apporte le malheur « *oiseau de mauvaise augure* », elle ajoute dans un autre extrait :

« *Maudite parmi les maudits, le sol s'effiloche sous mes pieds, les trottoirs se montrent plus haut à enjamber, la pluie me pénètre, le soleil cloque ma peau les jours d'hiver, la bourrasque m'emporte* » (p71). Le sentiment d'être une mauvaise personne la poursuit, elle sent détestable par les gens et les choses qui l'entourent. De ce qui est des choses, elle cite « *les trottoirs* » qui lui entravent son chemin car « *les trottoirs se montrent plus haut à enjamber* », le nom « *trottoirs* » est ici sujet faisant l'action avec le verbe pronominal « *se montrent* » démontrant une action réalisée par le sujet. Et l'adverbe comparatif « *plus* » qui sous-entend qu'ils étaient moins haut qu'ils le sont maintenant. Puis vient le tour de la pluie qui la pénètre, pour terminer avec le soleil qui a une intention de nuire à la locutrice évidente puisqu'il lui boursoufle la peau en plein hiver : « *le soleil cloque ma peau les jours d'hiver* ». La locutrice perçoit donc l'hostilité dans tous ce qui l'entoure.

Enfin, elle se voit inutile : « *me voilà transformée en pilier du néant* » (p72), l'expression justifiant son inutilité est : « *pilier du néant* ».

« *Le bal des Murènes* » est une œuvre dans laquelle le locuteur et acteur principal se trouve être un homme et non une femme, mais cette différence ne change rien au regard négatif porté sur soi, car comme les locutrices des deux précédentes œuvres, le locuteur se méprise et hait sa nature, il se culpabilise en se persuadant qu'il est le seul coupable du malheur de sa mère : « *Coupable de sa première grossesse, sa première extravagance, je me persuadais d'en être l'auteur : Je l'avais engrossée* » (p28). Le locuteur reconnaît du fait de la grossesse de sa mère en employant l'adjectif « *coupable* » introduisant un aveu appuyé par une deuxième confirmation directe « *je l'avais engrossée* ». Le sous-entendu que nous tirons de cet énoncé est que le locuteur considère sa naissance comme une faute. Il est le fruit d'une erreur dont le seul coupable est lui.

Ce sentiment de culpabilité a provoqué chez lui une réaction vindicative contre lui-même :

« *Je décidais de réparer l'outrage en punissant mon corps. Je dormais nu l'hiver, un sac de glace posé sur la poitrine, la fenêtre ouverte, je me douchais à l'eau froide, je préférais les cols en V aux roulés piquants en laine de Shetland, je mordais la poussière et reniflais la moisissure, j'inhalais gaz et toxines, allongé dans le garage,*

*le nez sur le pot d'échappement du moteur en marche, à deux doigts de l'asphyxie. Je prenais tous les risques » (p28).*

La grossesse de sa mère est d'abord traitée d'extravagance dans le premier énoncé. Dans l'énoncé ci-dessus elle est désignée d'« *outrage* » un mot qui augmente la gravité de l'acte, passible de sanction, celle qu'a choisi le locuteur est la punition de son corps. Il lui inflige les pires des punitions frôlant la mort :

*«Je dormais nu l'hiver, un sac de glace posé sur la poitrine, la fenêtre ouverte, je me douchais à l'eau froide, je préférais les cols en V aux roulés piquants en laine de Shetland, je mordais la poussière et reniflais la moisissure, j'inhalais gaz et toxines, allongé dans le garage, le nez sur le pot d'échappement du moteur en marche, à deux doigts de l'asphyxie» (p28).*

Des sanctions un peu poussées, elles ont dépassé le stade du simple châtiment pour se transformer en ce qu'il appelle « *risque* ». Ce sentiment de culpabilité provient du délaissement et du manque d'affection qu'il subit de la part de sa mère qui le traite tel un moins que rien : *«Ma mère se refuse à moi, elle m'humilie, je ne dors plus tranquille, je vauds moins qu'un animal » (p72).* Le locuteur se sent humilié à cause du refus de sa mère à lui, il se sent de moindre importance qu'un animal parce que sa mère accorde plus d'intérêts au chien qui lui appartient qu'à son fils : *« Le chien vole l'amour de la mère à l'enfant, il lui ravit la vedette, sur ses genoux, à ses pieds, sous sa mains, contre ses lèvres, il est soyeux espiègles, rigolo, cavaleur, repu, l'enfant est de trop, en moins, jamais avec, il est hors concurrence » (p71).* Alors l'intention et l'amour que normalement doivent être accordés à son enfant, la mère les accordent à son chien qui prend la place de l'enfant, comme c'est mentionné ci-dessus *« le chien vole l'amour de la mère à l'enfant »* et la raison pour laquelle la mère préfère son chien plutôt que son enfant est que :

*« Le chien est innocent, l'enfant est coupable, le chien détend, l'enfant crispe, le chien défait la tristesse, l'enfant la construit, le chien ne pose pas de questions, l'enfant s'inquiète, le chien semble inoffensif, soumis, l'enfant porte la rage, le chien se roule dans l'herbe, l'enfant verrouille la porte de chambre, le chien enterre ses os, l'enfant déterre, le chien n'envisage pas la mort, l'enfant danse autour d'elle, s'en gargarise » (p70).*

Il semble, à partir de cet énoncé que l'enfant présente une source d'inquiétude contrairement au chien qui est passif et obéissant. L'enfant diffère de l'animal car ce dernier a un cerveau et il pense, ce qui déplaît à la mère est que l'enfant *« crispe, s'inquiète, porte la rage, déterre, verrouille la porte de la chambre et danse autour de la mort »* des choses en relation avec les émotions, les états d'âmes qui sont tous animés par l'esprit et la pensée.

En vérité la mère veut avoir le pouvoir sur tous à l'exception de cet enfant qui échappe à son contrôle et qui lui rappelle son passé et sa féminité :

*« M'ètreindre serait saisir sa copie, avoir un geste d'affection personnel, être soudain à proximité d'elle-même [...] Ce serait aussi se réapproprier son ventre, sa peau, sa chair, son poulx, empêcher la lente fuite des sens, se sentir sexuée et sexuelle, aimante et désirable, en phase, en femme, se rappeler avoir été ouverte, à la merci, comblée, dans le cri et le repos, l'envie et la satiété » (p65).*

La mère ne veut pas se rappeler qu'elle a été faible *« aimante et désirable, en phase, en femme, se rappeler avoir été ouverte, à la merci, comblée, dans le cri et le repos, l'envie et la satiété »* L'amour et le désir sont des sentiments qu'elle aimerait oublier. Ignorer sa féminité et qu'elle était une femme, cependant son enfant au trait féminin le lui fait rappeler à chaque fois car elle se voit en lui, raison pour laquelle elle l'ignore. Une ignorance qui lui fait se rendre compte de son inutilité dans la vie : *« Je suis l'anormalité, le défaut, la douleur et le soufre, l'inconnu du deuxième degré, la chose qu'on redoute mais qui est là, évidente, affreuse, insolente. Je suis la tache » (p33)*, le locuteur va jusqu'à avoir conscience qu'il n'a aucune raison pour vivre car il se considère comme *« l'anormalité, et le défaut »*, sur ce personne ne veut de lui puisqu'il est *« la chose qu'on redoute mais qui est là »*. Nous pouvons dire que c'est de ce délaissement que vient le regard négatif qu'il porte sur sa nature masculine : *« J'aimerais le modeler à nouveau, le rentrer dans la peau de sa racine, le ravalier, je veux couper ce cordon, l'orvet, en faire un nœud, tailler ce qui dépasse, rabattre les bords, le réduire en nombril » (p46)*, le locuteur a honte de sa nature, il aimerait annuler toute existence de son sexe en le faisant rentrer sous la peau, le réduire tel un *« nombril »* cet première opération finit, il souhaiterait passer à la deuxième : *« Enseveli dans son trou, bien fermé, cicatrisé, je trancherai la surface pour que s'ouvrent deux lèvres à peine joufflues : des pétales se détachent d'un nid de rose, des figues et des grenades s'éventrent en beauté » (p46)* . Une fois le trou cicatrisé, il sectionnerait la surface pour faire immerger deux lèvres joufflues, en bref il voudrait se transformer en femme en changeant son sexe d'un sexe masculin à un sexe féminin. Car selon lui l'autre sexe présente beaucoup plus d'avantage :

*« Mon sexe sera sous humeurs, soumis à l'écoulement régulier, aux cycles de la lune, à son mystère, il deviendra un martyr en puissance, une seconde maladie s'ajoutera à la mienne, un col de soie souligné d'une dentelle délicate, un sentiment de faiblesse, une anémie poétique, une fièvre propre au genre féminin, exclusive. J'exige ce charme, ce vertige, cette petite mort ! » (p47).*

Le locuteur réclame avec insistance, il *« exige »* d'avoir le sexe féminin qu'il qualifie par la maxime de valeur *« charme »* en poétisant le cycle mensuel auquel il est soumis *« un sentiment de*

*faiblesse, une anémie poétique, une fébrilité propre au genre féminin* » il lui attribue même la qualité d'exclusivité «*exclusive* » pour marquer la particularité de ce sexe.

Dans « *La voyeuse interdite* », le regard porté sur le masculin est un regard dégradant et dévalorisant : « *j'ai vite compris que je devais me retirer de ce pays masculin. Ce vaste asile psychiatrique* » (p21), la locutrice a éprouvé la nécessité qu'elle exprime par le biais du verbe « *devais* » de s'éloigner d'un pays dont elle attribue la propriété aux hommes « *pays masculin* ». Elle compare ce pays à un « *asile psychiatrique* » à cause des difficultés qu'endurent les femmes dans les pays musulmans donnant accès à une autre constatation émise par la locutrice « *Aujourd'hui : Leçon de choses ou comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est une fille musulmane* » (p64). L'adverbe « *comment* » est ici utilisé pour exprimer une évidence et non une interrogation, en d'autres termes le sens visé par la locutrice est (qu'on ne peut pas ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est une fille musulmane). D'une part la rue est monopolisée par les hommes qui refusent l'accès aux femmes sous peine de les traiter de dévergondées : « *A mon tour je descendais les yeux devant les garçons qui descendaient leurs braguettes en nous voyant ; ma mère, muette, laissait courir sur son corps cinq doigts étrangers. Elle ne pouvait rien dire, les femmes qui sortaient dans la rue étaient des poufiasses!* » (p21).

Dans cet extrait les garçons sont présentés comme des vicieux insolents : « *les garçons qui descendaient leurs braguettes en nous voyant* ». La mère et la fille se résignent devant le mépris des garçons car elles savent qu'elles enfreignent les commandements en violant le territoire des hommes, la fille « *descendait les yeux* » en signe de soumission alors que la mère se tait « *muette* » et « *laissait courir sur son corps cinq doigts étrangers* » en signe de capitulation. Cette perception négative touche même son père « *Le père dictateur ordonne* » l'adjectif dévalorisant « *dictateur* » détermine l'attitude manipulatrice de ce dernier dont le seul souci est de donner des directives comme le montre la séquence avec l'emploi du verbe « *ordonne* ». la locutrice va plus loin dans ses déclarations en disant : « *Seul homme de la maison, j'oubliais avec une étrange facilité les liens du sang, faisant ainsi du géniteur aux yeux indiscrets un objet de convoitise et la cause première de nos maladies respectives !* » (p96), à cause de l'attitude de son père despote, la fille n'éprouve aucun sentiment de parenté envers son père, car il est la cause de leur malheur qu'elle nomme « *maladies respectives* ».

Alors que dans les deux œuvres « *Le Bal des Murènes* » et « *la Voyeuse Interdite* » nous retrouvons le regard négatif vis-à-vis du masculin, dans « *Poing Mort* » il n'en est fait aucune mention, car l'actrice principale évolue seule dans un espace fermé et morbide, où les seules personnes qu'elle cite sont les vieilles femmes qui restaient dans les bans en train de dire du



mal d'elle, sinon aucune présence du masculin n'est évoquée. Cependant, on retrouve un regard négatif de l'espace « *le cimetière* » où elle évolue : « *L'enclos des morts s'agence en allées, en division et en sections. Le rien s'est constitué un labyrinthe intelligent* » Le nom « rien » est une anaphore pour désigner « *l'enclos des morts* », une maxime dévalorisante signifiant un espace vide à l'exception d'une structure organisée de petites allées, divisions et en section sous forme d'« *un labyrinthe intelligent* » permettant de circuler entre les tombes.

En décrivant sa ville, la locutrice cite : « *J'aimais ma ville avec ses arcades peu sûres, ses voutes anguleuses, ses échafaudages de fortune, sa lumière mourante, son quadrillage raté, ses impasses sales et ses coupe-gorge d'un soir, elle humait bon l'injustice et l'accident* » (p46). Les mots attirant notre attention sont « *insécurité, injustice et accident* » rendant compte de l'aspect de la ville présentant une source d'inquiétude et de peur vu l'injustice et l'insécurité qui y règnent, cependant la locutrice éprouve de l'amour pour sa ville « *j'aimais ma ville* ». En plus de l'emploi de l'adjectif « *bon* » qualifiant l'injustice et l'accident, une conception pour ainsi dire immorale et un goût prononcé pour le mal. Elle ajoute en décrivant la ville : « *Il fallait la parcourir d'un pas rapide, l'œil toujours sur orbite, sinon un de ses habitants, une de ses pierres, une de ses tuiles, un de ses murs vous fauchaient sans prévenir* » (p46), à travers cet énoncé la locutrice reflète l'hostilité du lieu qui si on ne fait pas attention en le parcourant l'un de ses composants « *habitant, pierre, tuile, murs* », vous anéantira à votre insu « *vous fauchaient sans prévenir* ».

L'espace dans « *La Voyeuse Interdite* » en plus de la rue que nous avons déjà évoqué appartenant au masculin et qui était peu sûr pour les femmes, un endroit où elles n'osaient que rarement s'y aventurer, la locutrice évoque l'espace de la ville qui a subi une régression et une décadence : « *Désormais vieille fille, flétrie par les années, piétinée par les nouveaux hommes, elle ne livre son secret qu'à ceux qui savent regarder* » (p69). L'adverbe « *Désormais* » implique une différence entre l'état de la ville dans le passé et son état actuel, car la ville est devenue « *vieille, flétrie, piétinée par les hommes* » cette déchéance de la ville est incombée à l'homme qui en est l'auteur.

En évoquant l'espace de la maison, la locutrice déclare : « *Ma maison est le temple de l'austérité. La tendresse, la joie, ou la pitié sont scalpées par le regard inquisiteur de mon père et la haine de ma mère* » (p63). Elle affirme que c'est un endroit fermé « *Temple* » où règne « *l'austérité* » pour marquer la rigueur et la sévérité qui prédominent. Imposées par l'autorité du père et l'acrimonie de sa mère : « *regard inquisiteur de mon père et la haine de ma mère* » La locutrice révèle l'absence dans cette demeure de toute sensibilité « *La tendresse, la joie, ou la pitié sont scalpées* » dont elle attribue aussi la responsabilité à ses parents.

Dans notre dernier roman « *Le Bal Des Murènes* » on est confronté à une autre tournure d'événements, la perception négative puise sa force de la mauvaise condition de vie du locuteur qui, harcelé par des forces obscures qui ont surgit du passé, ne peut voir son espace que d'un regard négatif animé de peur et d'angoisse : « *La maison noire est sous la cape d'un vampire* » (p15). La demeure est décrite sous un aspect obscur, en plus de l'implicite que cet énoncé recèle, voulant signifier que la maison abrite des forces obscures avec l'expression « *sous le cape d'un vampire* » et qu'elle est sous leur emprise maléfique. Analysons ce second extrait : « *Je frappe dans mes mains, je siffle, la maison est habitée* » p(08), l'adjectif utilisé dans cet énoncé « *habitée* » confirme qu'il y a bel et bien des présences insolites dans la maison qui ont pour origine des événements fâcheux qui se sont perpétrés au sous sol de cette maison : « *Je me protège, j'ai choisi la chambre la plus éloignée de la cave, le sous-sol meurtrier. Réquisitionnée pendant la guerre, la maison avait sa salle de torture* » (p12). Donc le sous-sol abritait dans le passé une salle de torture en temps de guerre. C'est pour cette raison que le locuteur choisit la chambre la plus éloignée de ce sous-sol, mais en vain car des revenants hantent cette maison, la mort sévit dans la maison : « *La mort est dans la maison, je la sens, elle est douce et grasse, elle embaume et pue, elle brûle et refroidit* » (p13). Cette même mort se trouve dans chaque recoin de la maison : « *Elle se cache derrière les portes, sous les oreillers, les lits, les fauteuils, au fond des vases et des culs de bouteille, sur le dos de ma main tendue vers les couteaux* » (p13). Elle s'est répandue dans toute la maison car elle ne passe inaperçu puisque le locuteur la sent : « *elle embaume et pue, elle brûle et refroidit* » elle manifeste sa présence dans l'espace de la demeure. Le locuteur perçoit la cave comme suit : « *la base de la maison est malsaine, encombrée d'un marécage historique dont les racines contaminent les plâtres, les pierres, les bois, les habitants de la demeure* » (p12), soulignons l'emploi du terme « *Malsain* » désignant le sous-sol « *la base de la maison* » d'une manière dépréciative en raison de la nuisance qui provient de cette cave.

Le regard négatif porté sur l'espace, la vie, le masculin et sur soi a amené le locuteur/locutrice à rejeter son espace et à se rejeter soi même, nombre de récurrences de ce dénigrement de soi et du rejet de son espace foisonnent dans les trois romans, c'est pour cette raison que nous avons décidé d'analyser cette manifestation sous le thème suivant :

### 1.1.3) - Le rejet de soi et de son espace :

A la suite d'une mauvaise perception de l'espace, la vie, le masculin et soi même, on passe à une deuxième étape de la mauvaise perception, celle du rejet, par nombres d'allusions ou récurrences impliquant le rejet du locuteur/locutrice de leur espace et de soi apparaissant dans les trois œuvres étudiées. Commenant par l'espace, dans « *La voyageuse Interdite* », La

locutrice présente un espace cloîtré, celui de la maison, endroit lugubre et rude où la délicatesse et les sentiments n'ont plus leur place : *«Ma maison est le temple de l'austérité. La tendresse, la joie, ou la pitié sont scalpées par le regard inquisiteur de mon père et la haine de ma mère »* (p63). Relevons de ce passage le participe à forte charge sémantique « scalpé » référant à une action brutale dénuée de toute humanité, ce terme est choisi pour signifier l'absence totale de tout sentiment dans cette maison à cause du père suspicieux et de la mère haineuse qui ont décimé toute trace de sensibilité « *tendresse, joie, pitié* » dans leur demeure. Dans ce second extrait deux espaces sont mis en opposition : *«Je n'ose parler d'amours. Invention insensée, miasme importé d'Occident, illusion mensongère, perversion de la jeunesse ! Chez nous pas de hasard, pas d'émoi, pas de rencontre»* (p63). Cet espace n'est autre que « l'occident » par opposition à l'orient où (suivons le sens dégagé par notre séquence) l'amour n'est que « *invention insensée, illusion mensongère, perversion de la jeunesse* » alors qu'au contraire, l'occident est le siège de la sensibilité, le berceau de l'espoir naissant :

*« Tout d'abord ignorer le temps, il ne passe pas, il trépassé, cacher pendules et montres, sabliers et métronomes, agendas et calendrier, prendre en compte les choses et uniquement les choses en oubliant que de l'autre coté de la mer, des adolescents marchent la main dans la main sans un dieu ni un père pour entraver leur route »* (p65).

La mise en opposition se manifeste à travers l'expression « *de l'autre coté de la mer* » sous entendant qu'il y a une mère qui sépare entre les deux espaces. Son espace où la monotonie fait oublier l'existence de la réalité temporelle : *« ignorer le temps, cacher pendules et montres, sablier et métronomes, agendas et calendrier »* parce qu'il « *ne se passe rien* » ; en oubliant toutefois que de l'autre coté de la mer, l'endroit est propice aux plus grandes passions , lieu où deux amoureux peuvent marcher main dans la mains sans une pression ou autorité masculine figuré dans l'énoncé ci-dessus sous le nom « *père* » et sans une religion figuré par le nom « *Dieu* » ou tradition qui entravent leurs liberté d'agir en toute spontanéité, donnant libre sens à leurs sentiments, un idéal d'espace espéré par la locutrice qui en fait référence , le rêve de l'occident.

Dans un autre extrait, la locutrice a affirmé sa ferme intention de quitter son espace :

*« A la main crispée de ma mère lorsque nous sortions, à ses épaules voutés afin de dissimuler les moindres attributs féminins, à son regard fuyant devant les hordes d'hommes agglutinés sous les platanes de la ville sale j'ai vite compris que je devais me retirer de ce pays masculin. Ce vaste asile psychiatrique »* (p21).

Une décision qui surgit suite à un constat introduit par l'expression « *j'ai vite compris* » de quitter sa ville qu'elle qualifie de « *sale* » adjectif dévalorisant du lieu réservé au males qu'elle traite d'« *asile psychiatrique* ». La décision de s'éloigner de son espace est introduite par le verbe « *devoir se retirer* » désignant ainsi une nécessité et un devoir. La nécessité est introduite par le constat. Le devoir est introduit par le verbe « *devoir* » qui figure dans l'énoncé.

Dans notre deuxième œuvre « *Poing Mort* », La narratrice s'isole dans un cimetière, elle fuit l'espace extérieur à cet enclos et tout ce qu'il représente : « *J'ai choisi l'autre camp, celui des allongés. Plus de regard pour me juger, plus de voix pour ordonner* » (p40). Elle affirme avoir opté pour le cimetière « *celui des allongés* » afin d'éviter de recevoir des ordres et les regards indiscrets.

Dans un autre extrait, nous retrouvons une affirmation directe de l'exclusion de la locutrice : « *Je fuie les veuves et les orphelins, l'effervescence et la plainte. Je ratisse, je tasse, je sème, j'arrose, je fleuris, je taille, j'embellis avec des moyens de fortune la terre des défunts pour le recueillement des vivants* » (p14). Nous retrouvons ici le verbe permettant la certification de notre affirmation à propos de la mise à l'écart qu'à choisi la locutrice à travers le verbe « *je fuis* ». Et à travers le passage vers l'autre espace où elle se réfugie « *terre des défunts* » où elle se sent d'une grande utilité.

En plus de cette espace extérieur qu'elle rejette, il y a cet autre espace qu'est l'école :

« *Bossue, un sifflet autour du cou, les ongles noirs et une envie de tuer coincée entre les bretelles de mon cartable, je m'en allais telle une furie, jambes écartées et ceinturon de guerre sur les flancs, vers la maison où on apprend à se tenir tranquille : l'école. Enclos délimité jalousement par l'odeur du buvard, de la gomme, des pleurs et du papier plus ou moins quadrillé selon les travaux, péninsule du savoir, temple de l'effroi où les règles s'écrasent sur des doigts repliés en cônes pour la frappe, je m'y présentais armée d'un compas enfoui au fond de ma poche revolver afin de couper net à la menace* » (p31).

Nous voyons à travers cette séquence que la locutrice s'apprêtait à partir à l'école comme si elle allait à la guerre : « *je m'en allais telle une furie, jambes écartées et ceinturon de guerre sur les flancs* » avec l'emploi du nom « *furie* » désignant l'attitude orageuse et agressive de l'énonciatrice, ainsi que l'image qu'elle reflète à travers l'expression : « *jambes écartées et ceinturon de guerre sur les flancs* » démontrant une démarche propre aux militaires avec leur ceinturons sur les flancs, sans oublier le port d'armes, notre locutrice se présente « *armée d'un compas* » en voulant se défendre en cas de besoins « *couper net à la menace* ».

L'école représente un lieu de restrictions et de lois qu'elle préfère éviter comme on l'a déjà vu, car elle évite tout ce qui attrait à la discipline, ou au caractère autoritaire. Elle nomme l'école : « *temple de l'effroi où les règles s'écrasent sur des doigts repliés en cônes pour la frappe* ».

L'actrice en vérité se sent menacée à cause de la peur qu'anime en elle un tel endroit où tout est sous peine de punition en cas de non respects des règles instaurés par ses dirigeants. C'est pour cette raison qu'elle se rend à l'école munie d'un compas en guise d'armes contre toute agression.

Le seul espace rejeté dans « *Le Bal Des Murènes* » est en vérité l'école dont on a relevé une seule manifestation dans le récit :

*« Je préfère mon lit à la salle de classe, je préfère ma maison à l'enceinte scolaire, je préfère mon malheur à la défaite du monde, je reste à la périphérie de la vraie vie, en position de retrait »* (p33).

L'acteur met en opposition deux espaces, celui de la maison qu'il aime et celui de l'école dont il préfère moins s'écarter : *« je préfère ma maison à l'enceinte scolaire »*. L'acteur dans ce troisième récit préfère les espaces fermés, plus exactement sa maison qui ne représente en réalité qu'un lieu de transition, spécialement sa chambre (espace intime) d'où il peut se livrer à ses rêveries et peut accéder à son monde imaginaire, parce qu'il est seul et livré à lui-même à cause de la mauvaise relation qu'il entretient avec sa mère et l'absence de son père, une solitude qui l'amène à vivre dans ses pensées et à l'intérieur de lui même ,comme c'est clairement explicité dans le deuxième énoncé ci-dessous. Le locuteur se trouve en fait entre deux espaces : l'un est l'espace imaginaire où il se sent dans son élément, libre, loin des préjugés, du regard de l'autre à son égard puisque comme nous le verrons plus loin, il se considère comme « anormal » : *« je suis l'anormalité, le défaut, la douleur, le souffre.... »* (p33). L'autre espace est celui dans lequel il est contraint de vivre. L'école pour ainsi dire représente la réalité que préfère fuir le locuteur, c'est la vie, le contact avec les vivants (son entourage, ses camarades, professeurs et autres), être exposé aux regards, aux jugements, ce qu'il a en horreur et dont il affiche nettement son désintéressement.

Il le dit clairement :

*« Je déteste l'ouverture, la clarté fatigue mes yeux, altère mes forces, irrite la peau de mon visage, je préfère l'ancre au centre aéré, je suis un confiné avide de plafonds, de cadenas, de portes, de murs, de chaines, de verrous et de blindages »* (p35).

Il aime tous ce qui renvoie à la fermeture : *« cadenas, portes, murs, chaines, verrous, blindages »* .II

ajoute dans un autre exemple :

*«Je suis pour l'intérieur et contre l'extérieur, je garde, je ravale, absorbe, réingurgite ». Je me nourris du dedans, mon paysage est la caverne de mes entrailles, ma vie n'est pas une fille du dehors, elle est définitivement rentrée, sous cloche et sous silence » (p35).*

A partir de cet énoncé, nous constatons que le locuteur est renfermé, que sa vie réside à l'intérieur de lui : *«mon paysage est la caverne de mes entrailles »*. Il vit plus avec lui même qu'avec les autres.

En passant au rejet de soi même, pas mal d'exemples se présentent à nos yeux, dans les deux récits *«La Voyeuse Interdite »* et *« Poing Mort »*, c'est le nature féminine qui est rejetée par les deux locutrices, alors que dans *« Le Bal Des Murènes »* c'est plutôt sa nature masculine que rejette le locuteur. Relevons cependant certains extraits qui pourront étayer cette théorie.

Commençant par *«La Voyeuse Interdite »*, *« Fikria »* à cause des mauvais traitements qu'elle subit quotidiennement des hommes et des femmes de sa société (sa mère, son père, les hommes de la rue) à cause de sa nature (femme) et qui plus est une adolescente (une fille qui présente un risque tant qu'elle n'est pas mariée), cette dernière, à cause du sentiment de persécution s'en retourne sur l'origine de cette acrimonie qu'est son sexe. Son sexe au sens large du mot (nature féminine) et surtout son sexe au sens propre du mot (son organe génital). Alors elle lui fait subir des désagréments : *« Je me terre dans un des quatre coins de ma cellule et m'inflige des pinçons « tourbillonnaires » : pression du pouce et de l'index sur un bout de chair innocent dont la seule faute est la tendresse » (p66).*

Les marques du mauvais traitement sont introduites par le nom *« pinçons »* qu'elle inflige à son sexe à cause de sa *« tendresse »* une particularité propre au genre féminin. La locutrice désigne son sexe par *« un bout de chair »* une désignation défavorable minimisant la valeur de ce sexe en le réduisant sous la mention de bout de chair, sans omettre le fait de la distanciation installée entre la locutrice et son sexe à l'aide du pronom indéfini *« un »*, on dirait que la locutrice se détache de son sexe et le renie. Un peu plus loin dans notre corpus nous relevons un autre exemple témoignant du rejet de soi à partir du rejet de sa nature dont on attaque l'emblème et son symbole qu'est le sexe :

*« Oui, c'est le même. 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, un sexe obsédant qui dérange la jeunesse des filles, les rêves des hommes, un sexe convoité, désiré, imaginé, mais rarement satisfait » (p116).*

Dans ce second extrait, on remarque la même distanciation entre la locutrice et son sexe en utilisant le pronom indéfini « un » pour le désigner : « *Un sexe d'adolescente sur un corps d'adolescente* », puis par la banalisation de ce sexe et l'absence de marques d'appartenance. La locutrice dévalorise son sexe en utilisant une isotopie dépréciative : « *traître, obsédant, dérange* ». La locutrice considère son sexe comme un traître parce qu'il assouvit plus les attentes des autres « *l'orgueil, l'espoir et la famille* » plutôt que le désir de sa détentrice « *il est rarement satisfait* » et sa trahison se manifeste par le fait qu'il est prêt à se soumettre à un inconnu « *soigné prêt à accueillir un inconnu* » pour ne pas transgresser les règles établies par « *l'orgueil, l'espoir, et la famille* » et en se soumettant à un sort inéluctable ( le mariage) .

La maltraitance du sexe et du corps comme indice du rejet de soi est aussi évoqué dans « *Poing Mort* », nous allons en citer quelques uns :

« *Tous les matins, j'inspectais ma peau et ses parcelles les plus retranchées, maudissant un pli supplémentaire, une marque de mauvais sommeil ou une tache de naissance ressortie par erreur. Désobéissante, je la pinçais violemment pour qu'elle retrouve sa couleur d'antan : une moucheture rose et nacrée* » (p42).

La locutrice exprime son mécontentement face à la vue de son sexe qu'elle qualifie de « pli supplémentaire » contrairement à ce qui est principale, elle désigne son sexe comme un ajout donc qui peut ou doit être supprimé. Elle le qualifie aussi de « *une marque de mauvais sommeil ou une tache de naissance ressortie par erreur* ». Etant le fruit d'une erreur, elle aimerait mieux ne pas le voir c'est pour cette raison qu'elle le torture avec l'emploi du verbe « *pincer* » pour qu'il se transforme en sexe d'enfant dont l'aspect n'est pas aussi apparent : « *retrouve sa couleur d'antan : une moucheture rose et nacrée* ». On retrouve aussi dans ce récit une autre forme de rejet de soi, c'est la manière dont elle se décrit : « *Oiseau de mauvais augure, graine avariée, joyeuse estropiée, je faisais la courte échelle à la mort lors de ses grands travaux* » à partir de cette séquence nous constatons que la locutrice rejette sa personne car elle est persuadée qu'elle porte le malheur « *oiseau de mauvais augure, graine avariée* » (p47), ou comme elle se décrit dans ce second exemple « *Maudite parmi les maudits, le sol s'effiloche sous mes pieds* » (p71), ou elle emploie l'adjectif dévalorisant « *maudit* » pour désigner sa personne. Le rejet de sa personne se manifeste clairement dans cette séquence : « *Mon visage changea brusquement. Il avait troqué sa belle couleur pour un vieux teint. La tête supportait désormais le corps, elle contenait tous les rejets de l'être grandissant malgré lui* » (p61). Comme le temps fait apparaître la féminité de la locutrice (comme on l'a déjà vu pour son sexe) au fur et à mesure de son évolution, la locutrice renie et rejette son être qui aime rester enfant sans grandir : « *La tête supportait désormais le corps, elle contenait tous les rejets de l'être*

*grandissant malgré lui* » avec l'usage du terme « *rejets* » qui manifeste ce refus, et l'usage de la proposition « *malgré* » pour démontrer que le corps grandit contre son gré.

Le rejet de soi est manifesté autrement dans « *Le Bal Des Murènes* », ce n'est plus la féminité qui est mise en cause mais la masculinité. Le locuteur est un garçon qui préfère changer de sexe pour devenir une fille, le rejet se manifeste à travers ces quelques illustrations :

*«Moi aussi, j'aimerais saigner, être soudain suspendu de tranquillité, blessés de l'intérieur je serai le porteur de la plaie vivante qui s'ouvre et se referme telle l'anémone sous la mer, le secret qu'on livre par fragments » (p46).*

Le souhait qu'il émet est de s'approprier le processus naturel propre aux femmes (le cycle de la menstruation), il poétise ce processus et traite le sexe féminin de fleur « *anémone* » qui recèle des secrets (le secret a cette qualité de susciter l'intérêt et la curiosité) qui ne sont dévoilés que par partie. Délaié et méprisé par sa mère, le locuteur a honte de lui-même : « *La honte d'être en vie voile mon visage, brouille mes rires, paralyse mes jambes. J'ai été attendu dans l'idée de la douleur* » (p25). Le locuteur déclare qu'il est né pour souffrir « *j'ai été attendu dans l'idée de la douleur* » Un mal qu'il désigne à l'aide du terme « *douleur* » En plus de l'humiliation qu'il ressent à cause de son existence « *La honte d'être en vie* ».

En plus du fait du manque de tendresse que sa mère refuse de lui offrir, il se sent coupable si sa mère l'ignore tout ce temps, aussi il rejette sa personne et punit son corps à cause de ce sacrilège qu'il a commis d'être en vie :

*« Je décidais de réparer l'outrage en punissant mon corps. Je dormais nu l'hiver, un sac de glace posé sur la poitrine, la fenêtre ouverte, je me douchais à l'eau froide » (p28).*

Il présente son erreur en aggravant son importance par l'emploi du terme « *outrage* », une offense qu'il paye de sa vie et de sa personne en se méprisant et se désignant comme les derniers des hommes :

*«Je suis l'anormalité, le défaut, la douleur et le soufre, l'inconnu du deuxième degré, la chose qu'on redoute mais qui est là, évidente, affreuse, insolente. Je suis la tache Je fais le guet de mon ombre au milieu de la cour de récréation, les mains dans le dos, j'attends, une ambulance, une infirmière, une tente à oxygène » (p33).*

Il se montre comme un objet « *chose* » dont la présence est indésirable : « *la chose qu'on redoute mais qui est là* » En plus de l'isotopie dévalorisante désignant sa personne : « *anormalité,*



*défaut, douleur, souffre, inconnu du deuxième degré, tache* ». Il suscite l'inquiétude « *redoute* » par son anormalité. A cause de son désir de devenir une femme, le locuteur déteste son sexe sur lequel il déverse toute son agressivité en voulant à tout prix le réduire et l'effacer :

*« Je le bâillonne, je l'attrape, je le congestionne dans des slips trop petits, je l'étouffe, l'endigüe et le surveille, je l'empêche de changer trop vite, d'évoluer » (p45).*

Le locuteur ne veut surtout pas que son sexe par l'effet du temps dévoile sa véritable nature en prenant de plus grandes proportions, c'est pour cette raison qu'il essaye de le cacher, ce qui se reflète par l'isotopie suivante : « *je le bâillonne, je l'attrape, je le congestionne, je l'étouffe, l'endigüe et le surveille, je l'empêche* », car son but est d'entraver son évolution (son évolution veut dire sa maturité) : « *je l'empêche de changer trop vite, d'évoluer* » Parce qu'il refuse d'être un homme : « *Vidé de sa bourse, débarrassée, plat, ouvert en secret, il sera comme les sexes des sœurs vu au bain, discret et en triangle* » (p46). Comme nous le voyons dans cet extrait, le locuteur une fois qu'il aurait effectué les opérations pour le transformer, il sera sous l'aspect de la discrétion se référant à l'emploi de l'adjectif valorisant « *discret* » qui est le contraire du sexe masculin qui est trop voyant, le locuteur le décrit ainsi :

*« Je me regarde de biais, de face, mon sexe nu, à l'air, est vilain, c'est vrai, il est adipeux, posé à côté du corps, à peine relié, non intégré à l'enveloppe, en surplus, en bonus, c'est une corne molle, mouillée, vidée de sa force » (p44).*

Il dévalorise son sexe qu'il qualifie avec une isotopie dépréciative : « *vilain, adipeux, en surplus, bonus, corne molle, mouillée, vidée de sa force* » signe flagrant du rejet que le locuteur éprouve à l'égard de sa nature masculine.

## 1.2)-Un discours libérateur (vie). Message au lecteur.

### 1.2.1)- La libération par le discours :

L'auteur à travers les trois romans, tient un discours à travers lequel les narrateurs se défont des tabous et des secrets qui pesaient sur leurs cœurs. Ils ne peuvent extérioriser leurs maux qu'avec l'écriture, car ils expriment leurs plus profondes impressions. Dans chacun des récits, le locuteur ou locutrice implique le lecteur dans son discours en le poussant à réfléchir avec lui /elle sur l'état actuel de leur situation. En d'autres termes, le locuteur /locutrice déploie un discours libérateur au moyen duquel il/elle essaie d'attirer et d'amener le lecteur à

adhérer à sa conception des choses, dans « *La Voyeuse Interdite* » par exemple, une suite d'interrogations à travers lesquelles la locutrice « Fikria » pousse le lecteur à la réflexion :

*« Où est l'indécence ? Dans la rue, derrière nos rideaux ou entre les lignes du livre sacré ? D'où vient l'erreur ? De la nature qui a voulu faire dans la nuance ?! Deux sexes dérisoirement différents...et votre main chercheuse de sexes, est-elle plus laide que la blessure qui saigne entre nos cuisses ? Qui est le coupable ? Un dieu assoupi depuis longtemps, ma mère sous le corps de mon père ou vous, les campagnards au sexe cousu ? D'où vient la faille de notre civilisation ? Des femmes jalouses de leurs filles, des hommes qui hantent le parvis de la capitale ou du verdict final ? 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 votre pureté. Pures trop impures ! Franchement vous ne faites pas le poids ! Pensez au lourd fardeau du temps qui entraîne inlassablement dans son cycle infernale des torrents de règles, de coutumes, de souvenirs de réflexes, d'habitudes, des torrents de bout dans lesquels s'enveloppe votre sexe déjà coupable à la naissance. Gouffre de l'apriori et de l'inné ! » (p13).*

Narratrice /auteur :

La narratrice dans le passage ci-dessus essaye de trouver un coupable qui serait à l'origine de la décadence -ou « faille » comme elle l'a mentionné - de leur civilisation, plus précisément comme c'était mentionné dans l'œuvre « *La Voyeuse Interdite* »: « *Comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est une fille musulmane ?* » (p65), une déclaration qu'elle présente sous forme d'évidence appuyée par la forme négative pour laisser sous-entendre qu' « *une fille musulmane s'ennuie forcément dans un pays musulman* ».

En d'autres termes elle cherche à culpabiliser quelqu'un qui est à l'origine du schisme entre les femmes et les hommes, et de la mauvaise condition de la femme car elle achève ses interrogations par un avis personnel, que les adolescentes n'ont aucune chance de remporter le duel qui s'effectue entre la tradition et leur pureté en utilisant l'expression « *franchement vous ne faites pas le poids* » devancée par l'adverbe subjectif souligné caractérisant son opinion. Elle ajoute en émettant son avis que ces règles, coutumes, de souvenirs de réflexes, d'habitudes représentent un lourd fardeau pour ces adolescentes entraînées par le temps dans son cycle, et elle a qualifié ce cycle par l'adjectif dévalorisant « *infernale* ».

Cette série de questions présentée dans l'énoncé ci-dessus oriente le narrataire vers une remise en question de l'état actuel de la civilisation musulmane en déclin, une civilisation qui lie la narratrice au narrataire (homme) qui est bien précisé par l'emploi du pronom possessif « *notre civilisation* ». La narratrice emploie le mode impératif « *venez* » pour donner un ordre aux hommes, afin de mettre fin à cette dissociation indispensable cependant à la sauvegarde de la

pureté des femmes, mais une pureté dont la narratrice affirme qu'elle est fausse en employant deux fois le mot « *fausse* » pour confirmer sa déclaration. La narratrice émet son point de vue à l'égard de cette pureté qu'elle qualifie de « *fausse* », et une tromperie qu'elle dénonce avec un ton ironique « *Laissez-moi rire !* » tout en souhaitant lui mettre fin avec l'aide des hommes qui partagent en vérité le même désir avec les mauresques qui se livrent à des jeux sexuels issus de leur imagination animée par une frustration imposée par des traditions et une religion interdisant les plaisirs de la chair et favorisant la séparation entre les deux sexes qui selon la narratrice est à l'origine de « *la faille de notre civilisation* ». A travers ces questions qui sont en vérité des déclarations, la narratrice dénonce une injustice, une aberration en employant l'ironie « *Laissez-moi rire !* » Donc elle a employé le mode de l'interrogation afin de dénoncer et non pas pour essayer de trouver une réponse à ses questions. De ce fait la narratrice utilise un contre-discours par rapport au discours intégriste qui considère la sauvegarde de la pureté dans la claustration des femmes.

Quant à notre deuxième œuvre « *Poing Mort* », c'est toujours le destinataire qui est visé par une protagoniste qui se morfond sur son sort :

« *Où suis-je ? Là, une vivante parmi les vivants qui aiment sonner la cloche de fermeture, ici une triste femme dont le langage est appauvri par le vide ambiant [...] Dieu est un mauvais tailleur, ses aiguilles se sont enchevêtrées dans mon costume et je porte malgré moi la toge immonde qu'il m'a confectionnée* » (p40).

À en croire l'emploi de l'isotopie dévalorisante que la narratrice a utilisée pour présenter sa vie et son triste sort « *triste femme, vide ambiant, un mauvais tailleur, toge immonde* ». Elle se libère en se plaignant du destin que Dieu lui avait réservé puisqu'elle le qualifie de « *mauvais tailleur* » car il lui a réservé un piètre destin qu'elle a peint sous l'aspect d'une image métaphorique en le comparant à « *la toge immonde* » en mettant l'accent sur cet autre subjectivème (11) dévalorisant « *immonde* » pour exprimer la honte . La narratrice s'exprime à l'aide d'un discours déclaratif, pour informer le lecteur sur la vie insipide qu'elle mène, chose qui la pousse à fuir la réalité et se réfugier dans l'imaginaire : « *J'ai choisi l'autre camp, celui des allongés. Plus de regard pour me juger, plus de voix pour ordonner* » (p40).

---

(11)- Notion tirée de l'œuvre de Catherine Kerbrat-orecchioni, *l'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, coll « linguistique », France, 1980.

On va se focaliser sur l'emploi du verbe « *j'ai choisi* » : la locutrice a employé le verbe choisir qui implique une décision prise après réflexion, Puis, elle a opté pour le complément d'objet direct « l'autre camp ». « *Autre* » a deux fonctions : pronom indéfini, et adjectif donnant la spécificité de la différence, donc une distinction par rapport à une norme, si on interprète cette expression d'une autre manière, on écrira « *un camp différent de celui où je me trouve* ». Elle ajoute « *celui des allongés* », notamment celui des morts, le camp des mort est différent de celui des vivants, car avec les vivants elle donne libre cours à tout son corps et ses émotions, à son existence, alors que dans l'autre camp c'est son imagination qui la livre à des expériences virtuelles où elle est la vedette, et l'actrice principale, mais sous le voile de cette libération par l'imagination, elle lance un message selon lequel elle est enfermée et retirée de la vraie vie. En d'autres termes « *elle est morte* ». Un espace de liberté où elle a tous les pouvoirs, sans être jugée ou ordonnée. Elle peut dorénavant agir sans liens ni attaches, fuyant la société et surtout le temps. L'actrice s'est créé son propre espace, un espace imaginaire, un univers imaginaire où la narratrice est en même temps l'actrice participante et principale. Elle laisse libre champ à son imagination pour se déporter dans son propre monde (fictif) qui prend appui sur la réalité, l'espace où elle évolue (le cimetière), afin de fuir la vie réelle qu'elle qualifie de « *vide* », un vide qui l'a rendu « *triste* » un subjectivème dévalorisant qu'elle emploie pour justifier sa fuite de la réalité « *ici* », vers une autre dimension « *autre camp* ».

Dans notre troisième récit, l'histoire nous est racontée par le personnage principal, mais qui-cette fois-ci, est un garçon aux désirs étranges :

« *Je passe sur mon torse un coton imbibé de lait et d'eau de Cologne, je mets un collier long style sautoir, sa robe de chambre en soie, ses mules à talons et je danse comme une pute devant le miroir en pied de sa salle de bains* » (p50).

Les comportements du narrateur révèlent un fort penchant pour le sexe féminin, à en croire les multiples manifestations qui le révèlent dans le récit et qu'on verra en plus détaillé dans notre troisième titre, « *la revendication du corps* ».

Notre protagoniste est un être passif qui subit les désagréments du bruit ainsi que la persécution de sa mère et l'absence de son père. Le personnage est le narrateur et le protagoniste ; il relate les faits sous l'aspect du pronom personnel « *je* ». Le personnage participant est la victime d'un passé souillé de honte et d'horreur qui hante sa maison en raison des multiples tortures et sévices endurés par les prisonniers qui se trouvaient dans la cave de cette même maison. La libération se réalise au moyen des révélations ou secrets que

dévoile ce narrateur, Le narrateur, intradiégétique, nous fait vivre ses peurs et ses angoisses, il se sent traqué par cette bile qui persiste en se rapportant à l'emploi de l'adjectif souligné conclusif et à effet permanent « *la volonté de nuire est entretenu* », l'isotopie de l'enfermement est inscrite sous les termes « *cible préférée-son prisonnier- captif* » :

« *Les ordres des officiers disparus remontent de la cave, la bile inonde le salon, traverse les murs, enfonce les portes et influence l'indigne, elle crie, elle frappe, elle humilie. Elle devient la tortionnaire, le soldat en manteau de cuir et bottes hautes, la faiseuse de mort. Je suis sa cible préférée, son prisonnier. Jeté dans la cave, je suis son captif, aveuglé par le culot lumineux qui pend à l'extrémité du câble d'époque. Le temps se répète, la volonté de nuire est entretenu, pas de croix, ni de stèle, de la poussière de charbon, une bourrette, une tondeuse, des bouteilles, une alcôve, sous la sciure de bois, à trois pieds peut-être, des cartouches, des lames, des ossements » (p13).*

Le narrateur se sent traqué par une bile qui remonte de la cave, à laquelle il attribue un pouvoir maléfique celui de (donner la mort) en employant plus précisément l'expression « la faiseuse de mort ». Toutefois, elle « la bile » représente les tortionnaires qui se trouvaient autrefois dans cette cave qui a connu les pires agissements inhumains de ceux qui sont décrits par : « *le soldat en manteau de cuir et bottes hautes* ». Donc la bile est la représentante du passé noir qui revient à la charge par une volonté de nuire persistante : « *la volonté de nuire est entretenu* ». Le mot souligné témoigne de la persistance du mal dont nous avons souligné l'emprise.

1.2.2)- la prise de distance au moyen du jugement :

En nous penchant plus sur l'écriture de « *Nina Bouraoui* », nous nous apercevons de la présence d'un discours à travers lequel nous sont livrés les appréciations et les jugements des locuteurs principaux (trois narrateurs) vis-à-vis de leur entourage « personnes, objets, valeurs, espaces ». Prenons appui sur les récurrences et les isotopies s'affichant dans nos trois récits afin d'étayer cette distanciation au moyen du jugement :

D'abord dans la première œuvre « *La Voyeuse Interdite* », la narratrice « *Fikria* » s'est plutôt focalisée sur le rapport femme/ homme, en étant elle-même femme, elle s'affiche dans le récit comme étant un élément indissociable du groupe :

« *Je fais corps avec elle comme je fais corps avec ces filles des maisons voisines. Chaque nuit, à tour de rôle, compagnes fidèles sans nom ni visage, nous nourrissons nos âmes d'un nouvel élan strictement spirituel ; les Mauresques plaintives se renvoient le murmure du semblable, l'hymne à la douleur commune, il faut être attentive et vigilante afin de l'attraper au vol avant qu'il ne s'écrase sur la chaussée séparatrice » (p11).*

Relevons de cet extrait le champ sémantique qui confirme le lien qui unit la narratrice aux filles figurant dans le récit : « *je fais corps, compagnes fidèles, douleur commune* », sans oublier le glissement du pronom personnel du « *je* » vers le « *nous-nos* ». Le lien entre ces filles est spirituel car elles ne se connaissent pas physiquement : « *compagnes fidèles sans nom ni visage* ». Ce qui attire notre attention est l'emploi du terme « *douleur* » il représente le point commun que partagent ces filles. Elles ressentent la même peine, mais une peine extériorisée par « *Fikria* » en sa qualité de narratrice s'adressant à un lectorat afin de lui communiquer cette mauvaise condition dont fait l'objet la fille musulmane dans un pays musulman : « *Aujourd'hui : Leçon de choses ou comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est une fille musulmane* » (p64); on retrouve cette même réflexion un peu plus loin dans le récit pour marquer l'insistance: « *Comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est une fille musulmane ?* » (p65). Les mots clefs sur lesquels s'appuie la narratrice sont « *ennui- fille- Islam* ».

Donc elle présente sa réflexion sous forme d'évidence à laquelle tout le monde doit adhérer, mettant en cause plus exactement la religion musulmane qui est à l'origine de l'ennui des filles musulmanes qui sont séparées des hommes qui souffrent eux aussi de cette dissociation :

« *La nuit le rideau se déchire et je les entends ces hyènes affamées, ces prétendues figures de vertu ! La toile de muqueuse se déchire par les branles de l'esprit, et nos plaintes narguent la jeunesse de la rue sans femmes ; pauvres mâles, pauvres vieux, pauvres père, comme je vous plains*» (p14).

La narratrice démontre sa compassion avec les hommes en se référant à l'emploi récurrent de l'adjectif « *pauvre* » et l'utilisation du verbe « *plaindre* ». Cependant l'ironie se fait sentir à l'issue de notre analyse de l'énoncé précédent.

A partir de la classification d'Austin(12), on a pu repérer dans chaque ouvrage une récurrence qui caractérise les actes langagiers (locutoires-illocutoires ou perlocutoires). Dans « *Voyeuse Interdite* » par exemple, une série de questions qui préoccupent notre actrice participante à travers lesquelles elle voudrait indiquer au destinataire comment il doit recevoir son message, des actes illocutoires qui se manifestent à travers des interrogations telles :

1) « *-où est l'indécence ? Dans la rue, derrière nos rideaux ou entre les lignes du livre sacré ? D'où vient l'erreur ? De la nature qui a voulu faire dans la nuance ? Deux sexes dérisoirement différents...et votre main chercheuse de sexes, est-elle plus laide que la blessure qui saigne entre nos cuisses ? Qui est le coupable ? Un dieu assoupi depuis longtemps, ma mère sous le corps de mon père ou vous, les campagnards au sexe cousu ?*

*D'où vient la faille de notre civilisation ? Des femmes jalouses de leurs filles, des hommes qui hantent le parvis de la capitale ou du verdict final ? » (p13).*

La narratrice cherche ici à impliquer le narrataire auquel elle s'adresse :

2) *«Laissez-moi rire ! Jalouses de nos sens et de notre beauté nous entretenons une fausse pureté. Oui je le dis, fausse ! Venez homme ! Venez vous reposer de votre quête sans succès sur le creux de nos ventres, venez admirer les embryons d'impureté germer loin de vos caresses ! Venez sentir l'âtre parfum du vice et de la décadence qui embaume nos jardins solitaires et délaissés ! Attrapez des fenêtres les rêves des mauresques qui s'imaginent sous leur couvertures un ballet de verges insatiables aussi cinglantes que le fouet du père, aussi coupante que la faux de la mort » (p13).*

Pour qu'il y réfléchisse sur les mêmes raisons à l'origine de cette dissociation entre les femmes et les hommes dans leur pays musulman. Cette série de questions présentée dans l'énoncé(1) ci-dessus oriente le narrataire vers une remise en question de l'état actuel de la civilisation musulmane en déclin, une civilisation qui lie la narratrice au narrataire (homme) qui est bien précisé par l'emploi du pronom possessif « *notre civilisation* ». La narratrice emploie le mode impératif « *venez* » pour donner un ordre aux hommes, afin de mettre fin à cette dissociation indispensable cependant à la sauvegarde de la pureté des femmes, mais une pureté dont la narratrice affirme qu'elle est fausse en employant deux fois le mot « *fausse* » pour confirmer sa déclaration. La narratrice émet son point de vue à l'égard de cette pureté qu'elle qualifie de « *fausse* », et une tromperie qu'elle dénonce avec un ton ironique « *Laissez-moi rire !* » tout en souhaitant lui mettre fin avec l'aide des hommes qui partagent en vérité le même désir avec les mauresques qui se livrent à des jeux sexuels issus de leur imagination animée par une frustration imposée par des traditions et une religion interdisant les plaisirs de la chair et favorisant la séparation entre les deux sexes qui selon la narratrice est à l'origine de « *la faille de notre civilisation* ». A travers ces questions qui sont en vérité des déclarations, la narratrice dénonce une injustice, une aberration en employant l'ironie « *Laissez-moi rire !* ». Donc elle a employé le mode de l'interrogation afin de dénoncer et non pas pour essayer de trouver une réponse à ces questions. Cette prise de position de la part de la narratrice ne veut pas toucher le narrataire « *homme* » qui figure dans le roman mais le destinataire ou le lecteur, elle dénonce la mauvaise condition de la femme cloîtrée et préservée soit disant des prédateurs « *les hommes* » pour garder une pureté qu'elle déclare être fausse, car selon elle : « *Regardez nos âmes ! Elles sont gangrénées, sondez nos esprit au lieu de vous engouffrez amers et désireux dans notre cavité, impasse aspirante et inspiratrice !oui le corps reste intact mais bon dieu, la pureté ne se borne pas à un dérisoire écoulement de sang !* » (p14).

Dans son message (lettre ouverte) adressé aux lecteurs, aux hommes plus spécifiquement, la narratrice expose sa théorie selon laquelle ce qui compte n'est nullement la chasteté du corps que l'on peut vérifier lors du mariage «*un dérisoire écoulement de sang* » et dont nous relevons l'adjectif subjectif introduisant le point de vue de son énonciateur «*dérisoire*» pour témoigner de la futilité du jugement pris sous le fondement de l'écoulement sanguin et de la virginité du corps. Afin de porter plus l'intention des hommes sur les esprits des femmes qui permet le meilleur jugement de leur pureté, et comme elle l'a précisé par l'emploi du verbe impératif «*regardez* » introduisant une insistance plus qu'un ordre pour confirmer la nécessité de juger plus l'esprit et l'âme de la femme et non sa virginité et la pureté du corps.

Quant à la deuxième œuvre «*Poing Mort* », c'est le destinataire qui est visé par une protagoniste qui se morfond sur son sort :

«*Où suis-je ? Là, une vivante parmi les vivants qui aiment sonner la cloche de fermeture, ici une triste femme dont le langage est appauvri par le vide ambiant [...] Dieu est un mauvais tailleur, ses aiguilles se sont enchevêtrées dans mon costume et je porte malgré moi la toge immonde qu'il m'a confectionnée* » (p40).

A en croire l'emploi de l'isotopie dévalorisante que la narratrice a utilisée pour présenter sa vie et son triste sort «*triste femme, vide ambiant, un mauvais tailleur, toge immonde* » une remise en question concernant sa vie sans aucun renouveau la présentant comme insipide «*vide ambiant* ». La narratrice emploie dans cet énoncé une métaphore pour nous communiquer une déclaration, c'est qu'elle n'est maîtresse ni de sa vie ni de son destin, elle porte une toge «*immonde selon elle* ». La présence de la préposition «*malgré* » révèle la soumission de la narratrice qui agit contre son gré en portant un accoutrement que lui a confectionné Dieu, qu'elle met d'ailleurs sous accusation directe, car elle le place en sujet agent qu'elle qualifie de mauvais tailleurs. L'utilisation de l'adjectif subjectif évaluatif «*mauvais* » implique une évaluation dévalorisante soutenue par la narratrice à l'égard du sujet «*Dieu* », par l'intermédiaire du nom «*tailleur* », qu'on peut interpréter par le nom (régisseur), si on compte le fait que la toge représente le destin qui renvoie au rôle qu'elle interprète dans la vie et les événements auxquels elle est confrontée. L'énonciatrice en fait essai de mettre l'accent sur l'écart existant entre son destin imposé se résumant à être une femme pure et innocente, et entre ce qu'elle est en réalité une fausse vestale aux désirs réprimés préférant une vie avec les morts, rejetant sa réalité et sa vie. La narratrice a émis un jugement dépréciatif de la vie qu'elle mène, en accusant Dieu du mauvais sort qu'il lui a infligé.



Dans un autre extrait, elle révèle s'être retournée vers la religion, et envers Dieu mais sans aucun résultat :

*« Si je m'attarde sur les lits de pierre, ce n'est pas par goût du tragique, mais par conscience de mon inutilité. Qui a le droit de me juger ? Dieu peut-être ? J'ai fréquenté ces maisons où les bougies catapultent dans un souffle de soufre l'espoir, je me suis baissée pour prier le long des autels fleuris, j'ai compté et recompté les dentelles du drap sacré, j'ai levé les bras vers la sublime Madone pour le pardon, j'ai essayé de calmer mes aspirations néfastes, oh oui ! J'ai pleuré des heures et des heures durant, changeant chaque jour de figures de saints pour me guérir! [...] J'ai usé mes vêtements sur les tabourets du confessionnal, j'ai humecté avec mon pouce et mon index des milliers de pages papier bible, j'ai réappris à me tenir digne, j'ai visité les cloîtres les plus éloignés, j'ai baisées les mains des petites sœurs, je me suis collée contre le corps du Crucifix » (p73).*

La narratrice affirme avoir essayé de trouver refuge dans la spiritualité par la suite d'actions relatives à la religion chrétienne introduites par des verbes d'actions mis au passé composé « *j'ai fréquenté- j'ai compté et recompté- j'ai usé- j'ai humecté* ». Le verbe le plus significatif reflétant la déception de la narratrice est « *j'ai essayé* de calmer mes aspirations néfastes, oh oui ! » Le verbe souligné « *avoir essayé* » est un verbe qui sous-entend une action non réalisée, car la narratrice n'a pas atteint son objectif qu'est celui de calmer ses envies néfastes. Elle l'affirme avec l'exclamation « *Oh oui !* » pour nous témoigner sa déception. Donc elle estime que, suite à son dévouement à Dieu qui n'a pas porté ses fruits, personne n'a le droit de la juger, même pas Dieu « *Qui a le droit de me juger ? Dieu peut-être ?* ». Cette deuxième interrogation a un ton ironique qui véhicule un implicite (Même Dieu n'a pas le droit de me juger) c'est pour cette raison qu'elle donne les raisons qui l'ont poussée à prendre une telle position à l'égard du tout puissant.

Cette haine envers Dieu s'est répandue sur tout son entourage. Elle a d'abord choisi de vivre retirée de la société partant du principe que les êtres vivants ont une mauvaise influence sur elle : « *La manigance des vivants n'est plus apte à orienter l'autre vie des morts. L'influence ne traverse ni la terre ni le ciel* » (p15). De ce que nous avons déjà évoqué comme mauvaise influence des vivants sur la narratrice, elle apparaît plus précisément sous le nom de « *manigance* » qui remplit ici le sens de conspiration ou complot, ayant pour but d'orienter sournoisement les autres vivants et de ce fait les priver de leur propre choix, pour assouvir leurs propres désirs. Ce qui a poussé la narratrice à choisir un camp sur qui ce pouvoir captieux n'a pas effet, et comme elle a déjà cité, c'est « *l'autre vie des morts* », en utilisant la négation « *n'est plus* » pour marquer la rupture de ce que pouvait réaliser cette influence avant avec les vivants et qu'elle ne peut réaliser dans la vie des morts, et elle confirme cette incapacité avec l'emploi de la conjonction de

coordination « ni » qui ferme toutes les issues à cette mauvaise autorité ne pouvant traverser « ni la terre ni le ciel ».

Elle ajoute un peu plus loin dans le texte :

*« Le contact avec les petits mortels me répugnait, ils sentaient la faillite et la maladie contagieuse ; je niais l'effet de miroir en m'éloignant de ces oreilles pleines de cérumen, de ces peaux déjà froissées. Perchée bien au-dessus du fatras juvénile, je conversais avec la nature comme la première étoile qui ne mourrait pas » (p45).*

Elle affirme que toute relation avec les petits mortels, pour marquer l'opposition avec les personnes avec qui elle est en relation qui sont immortels (*puisque'ils sont déjà morts*) la dégoûtait « me répugnait », elle va même plus loin en niant son appartenance à cette espèce « mortels » puisque'elle « nie » l'effet de miroir qu'ils ont sur elle. Elle introduit de ce fait une inversion des rapports à l'espèce humaine.

Ensuite la narratrice déverse sa haine sur son corps : « j'ai étouffé mon corps sous la couche de la dissimulation. Et seuls mes doigts pétrissent ses formes » (p51). Cette dernière a honte de son corps qu'elle dissimule, puisque'elle a employé le verbe « avoir étouffé » et le terme « dissimulation » afin de fuir son sort de devenir femme par le processus naturel de l'évolution temporelle, la narratrice fuit le temps et donc la réalité et se réfugie auprès des morts et devient l'une d'entre eux. Cependant les morts n'ont pas de corps, à l'aide de son imagination l'actrice principale exprime de manière sous-entendue sa volonté de devenir un zombie. Ce qui nous mène à une constatation en inversant l'ordre des choses que la femme représente la vie puisque'en la fuyant elle devient fantôme. Elle avait honte donc du fait qu'elle devienne une femme, une honte qui s'est transformée en haine contre l'évolution du temps qui la faisait grandir en développant ses atouts féminins :

*«Tous les matins, j'inspectais ma peau et ses parcelles les plus retranchées, maudissant un pli supplémentaire, une marque de mauvais sommeil ou une tache de naissance ressortie par erreur. Désobéissante, je la pinçais violemment pour qu'elle retrouve sa couleur d'antan : une moucheture rose et nacré» (p42).*

La honte apparaît à travers l'attitude qu'adopte la narratrice lors de sa perception de son sexe « maudissant un pli supplémentaire », la présence de l'adjectif supplémentaire nous informe sur la conception que se fait la narratrice de son sexe qu'elle considère comme additionnel qui n'a pas une véritable utilité, elle ajoute qu'il est « pli ou tache » ressorti par erreur, de ce fait elle ne l'accepte pas car elle le dit ouvertement au moyen du participe présent « maudissant ». Ce qui nous pousse à déduire qu'elle rejette sa nature féminine. Elle maudit encore plus cette tache

de naissance, car cette dernière porte les marques de l'évolution du temps en révélant de plus en plus sa nature féminine.

Enfin, nous nous apercevons à la suite de l'analyse de certaines séquences que la narratrice en veut même au temps qui lui est toujours défavorable à cause de son évolution qui fait ressortir ce qu'elle hait le plus au monde, sa nature de femme :

*« J'embrassais le nombre à deux chiffres et quittait tristement ma peau de numéro solitaire. Le temps m'avait tendu sa corde, je chevauchais son premier nœud. L'indice de grandeur se mettait à pivoter, à s'ajouter, à se multiplier, et même une main innocente ne pouvait retenir la belle époque, celle où les dents tombent dans un oreiller en forme de bourse très convoitée » (p30).*

En premier lieu, la narratrice exprime du regret pour son passé (le temps où elle avait un numéro solitaire), car elle emploie le complément circonstanciel de manière (*tristement*), et l'adjectif épithète (*belle*), un adjectif subjectif évaluatif axiologique<sup>(13)</sup> impliquant la valeur valorisante que donne la locutrice à l'époque de son enfance (où *les dents tombent*).

ette haine du temps apparaît concrètement dans d'autres extraits :

*« Je m'étais sur les années comme on se vautre sur un sofa de luxure ; les yeux fermés, l'esprit rassuré, j'enjambais les âges en toute sécurité J'avais joué un mauvais tour au temps qui frappait mes semblables sans pouvoir ricocher contre mes formes d'enfants. Je me moquais bien du chiffre maintenant, il pouvait se multiplier à souhait, embrasser ses compagnons numériques, moi j'avais signé pour l'éternité, associée de très près à une trancheuse de sort : la mort » (p43).*

En résumant cette séquence, on conviendra que la narratrice en s'associant à la mort, a échappé à l'emprise du temps, car à présent et après cette association, il ne peut altérer (selon le terme utilisé dans cette séquence « *frapper* », l'empreinte du temps est néfaste pour les gens) les formes d'enfant de la narratrice, qui ne se soucie guère de son évolution puisqu'elle est devenue éternelle en se liant à la mort « *moi j'avais signé pour l'éternité* » :

*« Énermée, je tournais autour de mon piquet, maudissant la levée du jour qui me dérobait hier dans un Matin traître et incontournable ; je me recroquevillais alors au fond de l'instant, gênée par ses petites ramifications qui poussaient vers un futur toujours trop proche à mon goût » (p44).*

---

(13)- Notion tirée de l'œuvre de Catherine Kerbrat-orecchioni, *l'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, coll « linguistique », France, 1980.

A travers cet énoncé, on remarque que l'actrice méprise le temps futur, selon les maximes dévalorisantes de l'évolution du temps : « *maudissant, traître, incontournable* », un futur qui est « *Toujours trop proche* », tout d'abord, le premier adverbe « *toujours* », introduit une action répétitive provoquant un ennui chez la narratrice qui se sent traquée par ce futur.

L'adverbe d'intensité « *trop* » marque la rapidité avec laquelle le futur frappe à la porte de la narratrice qui préfère se « *recroqueviller au fond de l'instant* », le verbe *recroqueviller* implique une action de se réfugier, se cacher de quelqu'un ou de quelque chose. Dans notre cas, l'actrice se cache dans le moment présent pour se protéger du futur qui essaye de la rattraper. Sans oublier que ce moment présent dont parle la narratrice est chargé de moments et événements du passé nostalgique, des jeux ludiques dont elle raffolait en étant petite, et du monde imaginaire qui a façonné l'univers de son enfance. Un éternel retour que symbolise l'expression utilisée dans l'énoncé ci-dessus « *Tourner autour du piquet* » qui exprime en outre l'inertie et l'immobilité qui laisse la narratrice au prise de son passé faisant surface dans son présent.

Pour finir, dans le troisième roman, « *Le bal des murènes* », le narrateur juge qu'il est la proie d'une histoire qui le harcèle et dont il est le prisonnier car elle a pour abri le sous-sol de sa maison :

« *Pourriture d'interrogatoires, ramassis de cris et de coups, ordure de chaînes, de menottes, de boulet, puanteurs de menaces et d'exécutions, la base de la maison est malsaine, encombrée d'un marécage historique dont les racines contaminent les plâtres, les pierres, les bois, les habitants de la demeure* » (p12).

Le narrateur juge que sa demeure a une base malsaine à cause des interrogatoires qui se sont déroulés dans sa cave. Le narrateur a une mauvaise appréciation de ces interrogatoires du fait de l'isotopie dévalorisante qu'il a employée pour les qualifier: « *Pourriture d'interrogatoires, ramassis de cris et de coups, puanteurs de menaces et d'exécutions, d'un marécage historique dont les racines contaminent les plâtres, les pierres, les bois, les habitants de la demeure* ».

Dans la séquence qui suit : « *Le passé frappe, la cruauté se transmet. Le souvenir transforme la tuerie de jadis, son bain de sang, en petits filets acides et sadiques* » (p12). Nous voyons comment le narrateur transforme une valeur temporelle inanimée et un nom commun en sujets actifs dont l'action est préjudiciable « *le passé frappe, la cruauté se transmet* », les deux verbes soulignés confirment l'impact notoire du passé, comme le prouve cette deuxième séquence où le narrateur révèle sa

peur du passé que confirme l'emploi du verbe « avoir peur », et le complément d'objet indirect ( du passé ) : « J'ai peur de la face cachée des choses, du passé. Sous le masque, un démon attend » (p61).

Le narrateur dans certains passages remet en question le lien qui l'unit à sa mère : « Je veux qu'elle souffre avec moi pour honorer la filiation, notre lien ne veut rien dire, il n'est ni amour ni tendresse, il est l'accident et le hasard » (p19), il qualifie ce lien d'accident et de hasard, un lien dénué de tout sentiment et surtout ceux qui consolident l'affinité parentale entre une mère et son fils (l'amour et la tendresse), ce qui provoque en lui une volonté permanente de nuire à sa mère, un manque qui le pousse à lui souhaiter du mal : « Je veux qu'elle souffre[...]Je veux la voir traquée[...]Je veux sentir sa peur de la mort, la renifler, y fourrer mon museau comme dans mouchoir mouillé d'essence » (p19-20). Selon le narrateur, sa mère le déteste : « La mère hait son enfant, le monde s'écroule, le soleil éventre la terre » (p19). Cette haine représente une catastrophe pour lui, se référant aux expressions utilisées « le monde s'écroule, le soleil éventre la terre ». Cette haine et ce rejet du fils de la part de sa mère a provoqué chez le narrateur un sentiment de diminution, de manque de confiance en sa personne : « Ma mère se refuse à moi, elle m'humilie, je ne dors plus tranquille, je vauds moins qu'un animal » (p72). Au point où il se met en position inférieure à celle d'un animal, car il sent qu'il a moins de valeur « je vauds moins » que lui.

Cet animal, plus précisément est le chien de sa mère à qui elle accorde plus d'importance, et plus d'affection : « Le chien vole l'amour de la mère à l'enfant, il lui ravit la vedette, sur ses genoux, à ses pieds, sous sa main, contre ses lèvres, il est soyeux espiègles, rigolo, cavaleur, repu, l'enfant est de trop, en moins, jamais avec, il est hors concurrence » (p71). Le chien a su gagner le cœur de la mère, car il a remporté le concours (concurrence) contre l'enfant, pour le simple fait qu'il a plus de qualités que lui « il est soyeux espiègles, rigolo, cavaleur, repu » (p71). Donc, le chien met l'enfant hors concurrence en lui volant sa place, alors l'enfant se tourne vers son corps sur lequel il se venge, car selon lui, il était coupable : « Coupable de sa première grossesse, sa première extravagance, je me persuadais d'en être l'auteur : Je l'avais engrossée. Un miracle, une aberration, un caprice des fées dupait la nature » (p28). Suite à cette culpabilité le narrateur a décidé de se punir en se prenant à son propre corps :

« Je décidais de réparer l'outrage en punissant mon corps. Je dormais nu l'hiver, un sac de glace posé sur la poitrine, la fenêtre ouverte, je me douchais à l'eau froide, je préférais les cols en V aux roulés piquants en laine de Shetland, je mordais la poussière et reniflais la moisissure, j'inhalais gaz et toxines, allongé dans le garage, le nez sur le pot d'échappement du moteur en marche, à deux doigts de l'asphyxie. Je prenais tous les risques » (p28).

C'est en prenant des risques qu'il croit pouvoir réparer son offense (sa venue au monde). Notons au passage ce leitmotiv de la Torture de son corps qui revient dans les autres romans. Il concentre sa vengeance contre son sexe qui porte les marques de l'évolution du temps qui le conduit vers la maturité :

*« Je le bâillonne, je l'attrape, je le congestionne dans des slips trop petits, je l'étouffe, l'endigue et le surveille, je l'empêche de changer trop vite, d'évoluer ». Le traître marche main dans la main avec l'âge, il est son frère, son partenaire, l'indice et le baromètre : chaque signe de changement, taille, couleur, poils, est une progression vers la maturité» (p45).*

Il accuse son sexe d'être le complice de l'âge, le narrateur a employé l'adjectif dévalorisant « traître » parce qu'il est « le frère, le partenaire, l'indice et le baromètre » de l'âge qui progresse vers la maturité. En outre, le narrateur détestait sa nature masculine : « Je me regarde de biais, de face, mon sexe nu, à l'air, est vilain, c'est vrai, il est adipeux, posé à côté du corps, à peine relié, non intégré à l'enveloppe, en surplus, en bonus, c'est une corne molle, mouillée, vidée de sa force » (p44). Le mot qui étaye notre affirmation est l'adjectif dévalorisant impliquant le point de vue du narrateur et le regard qu'il porte sur son sexe est : « vilain », Il aurait bien voulu être une femme, car pour lui, elle représente :

*« Les corps des sœurs expulsent le malheur de la mère, ils accomplissent le chemin de croix de la femme en péril, je veux être cet enfant, touché à l'endroit même du plaisir, invalide et affaibli. Je serai lesté de sang, encore plus léger, pompé, vampirisé, muni de la lande sauvage et mystérieuse, un trophée, capable de douceur et de douleurs extrêmes » (p46).*

En analysant la séquence ci-dessus, nous nous apercevons que le narrateur l'a commencée avec un argument justifiant son choix de vouloir être une femme, sous prétexte que les corps de ses sœurs expulsent le malheur de leur mère, par le sang qu'il veut (modalité du vouloir) lui aussi dégager qui représente pour lui « un trophée, capable de douceur et de douleurs extrêmes ».

Le narrateur va plus loin dans son choix, puisqu'il exige d'être une femme qui jouit d'un tel processus biologique :

*« Mon sexe sera sous humeurs, soumis à l'écoulement régulier, aux cycles de la lune, à son mystère, il deviendra un martyr en puissance, une seconde maladie s'ajoutera à la mienne, un col de soie souligné d'une dentelle délicate, un sentiment de faiblesse, une anémie poétique, une fièvre propre au genre féminin, exclusive. J'exige ce charme, ce vertige, cette petite mort ! » (p46).*

Nous remarquons à travers cet énoncé, l'emploi du verbe « exiger » qui introduit une revendication de la part du narrateur réclamant « ce charme, ce vertige, cette petite mort » qui

renvoient au sexe féminin qu'il chargé d'images métaphoriques : « un col de soie souligné d'une dentelle délicate, un sentiment de faiblesse, une anémie poétique, et surtout une fébrilité propre au genre féminin, exclusive » (p46).

En plus de l'ignorance de sa mère et le rejet de sa nature (homme), le narrateur souffre de l'absence de son père, qu'il considère comme :

*«C'est l'homme de la fuite et de l'esquive C'est mon père. Sec, vide, semblable à un squelette de laboratoire, raide sur son socle, perdu dans sa nuit, avalé par l'obscurité, son inexistence et sa pâleur, le cimetière des ombres et des reflets. Il est déjà dans l'infini, à l'écart de mon monde» (p52).*

Il voit son père comme un vide, invisible « avalé par l'obscurité, son inexistence et sa pâleur, le cimetière des ombres et des reflets », il l'a mis à l'écart de sa vie (à l'écart de mon monde).

Le père une fois revenu à la maison, son fils tellement habitué à son absence commença à avoir peur de lui « J'ai peur, je suis caché derrière la porte, du salon, il n'a rien remarqué, emporté, subjugué par sa nouvelle image, sa noirceur et ses souhaits » (p118). La présence du père le dérangeait « Il doit partir, disparaître, s'éclipser, laisser la place aux astres plus lumineux, positifs, il n'est pas le bienvenu, il décuple le malaise » le verbe devoir implique une nécessité, c'est impératif que le père parte, car selon l'implicite que laisse sous-entendre l'expression suivante « Il doit laisser la place aux astres plus lumineux, positifs » (p115), la présence du père instaure un climat lugubre où les astres sont obscures et négatifs.

Tous ces facteurs poussent le narrateur à déprécier sa vie : « La vie s'assimilait à la souffrance, les petits dons du ciel se transformaient en méchants petits serpents, voraces et édentés, ils s'étiraient, ondulaient et rompaient vers un sein bientôt habillé d'un boa d'écaillés » (p25). La vie représente pour lui la souffrance où tout lui était défavorable, au point où même les dons du ciel se transformaient en serpents venimeux.

### 1.2.3)- la revendication au moyen du corps :

Le corps tient une place considérable dans les trois œuvres étudiées, l'auteur a déployé un arsenal spécifique mettant en scène le langage corporel, le corps occupe un espace d'écriture marqué par ses différentes occurrences qui foisonnent dans les trois œuvres, ce qui caractérise son importance, car l'auteur dénonce la maltraitance à travers les sévices subis par le corps, il est le centre d'intérêt et un moyen de revendication.

Prenant des exemples de chaque récit. On a tout d'abord un leitmotiv qui revient dans chacune des œuvre, celui du corps comme espace ; dans « *Voyeuse Interdite* » :

*«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, durcit ses veines et dessinait sur son visage à l'ancre indélébile des fissures au coin de sa bouche, quatre étincelles étirant la fente de ses yeux et sous son cou, une nouvelle peau, pendante et rugueuse coupée en son milieu par deux cordes de muqueuse blanches» (p30).*

Ce qui certifie notre affirmation du corps comme espace est la présence des indicateurs d'espace (dans, sur, au coin, sous, son milieu). La Mort abrite le corps de Zohr (la sœur de la narratrice), le corps autant qu'espace est révélé par la mort en suivant le parcours qu'elle a emprunté et qu'elle a marqué de ses propres traces « *sang glacé, veines durcis, la présence de fissures au coin de la bouche de sa victime, et la nouvelle peau pendante et rugueuse* ». Voici un autre exemple de la même œuvre : « *J'avais l'impression de me faire longuement vidanger, tout sortait, les espoirs de ma mère, la souillure, la pureté, l'impureté, l'obsession, la cible de mon futur époux et je m'assoupis dans un grand éclat de rire* » (p09) . Le corps de « *Fikria* » contenait à lui seul « *la souillure, la pureté, l'impureté, l'obsession, la cible du futur époux* » la présence de tous ces éléments dans un même corps sous entendent l'intérêt porté au corps de la femme qui est l'objet de la convoitise et de l'interdit. Espace du corps de « *Fikria* » est élargi par le flux. Dans « *Poing Mort* », on retrouve le même leitmotiv:

*« La colonie ailée quitte le regard, sautille à pieds joints sur l'arrête du nez, s'engouffre dans le couloir des narines, monte à contre courant l'orifice puis se laisse retomber en fille lourdaude et négligée. Elle continue son chemin, pompant la pulpe de la bouche, se pendant sur les plis du cou. Après une découverte minutieuse de la tête et de ses veines, elle dévale le corps pour une course d'endurance autour de l'habit » (p12).*

On retrouve dans cet énoncé les mêmes indicateurs de lieu (dans, sur, chemin, autour) en plus de la présence des verbes de mouvements (monte, retombe, dévale) qui certifient notre affirmation. Ajoutons un autre exemple, bien que l'œuvre regorge d'exemples étayant notre thèse :

*« Des mouches plus ou moins grosses s'activent entre les nœuds de ma chevelure. Tantôt grises, tantôt brillantes, selon la lumière du jour, elles tachettent la peau, creusent ses pores et refont les traits du visage. [...] Prférant le visqueux des larmes à la corne des mains, elles se concentrent sur un temps sur une billes striée de sombre : La châtaigne de l'œil. Un nid affairé travaille dans le mou. Une communauté s'érige » (p11).*

Nous remarquons à la lumière de cette séquence, le corps qui fait office d'abri autour duquel gravitent les mouches, dans un autre extrait, c'est la mort qui s'est réfugiée dans le



corps de la narratrice :

*«La mort s'est taillée une part de rêve entre la chair et la peau, entre mon cœur et la raison, un habit de mailles s'est refermé sur moi, à travers les croisillons métalliques, des petites taches roses suffoquent. Je ne suis plus libre de mes gestes, retenue à jamais dans mon passé » (p54).*

La locutrice se sent emprisonnée par la mort qu'elle compare à un habit en mailles qui l'immobilise «s'est refermé sur moi ». Cette mort représente son passé qui la prive de sa liberté «Je ne suis plus libre de mes gestes, retenue à jamais dans mon passé ». Comme la mort met fin à l'évolution du temps, on ne peut remémorer que les vestiges du passé.

Quant au troisième récit « *Le Bal Des Murènes* » de nombreux exemples rendent compte du corps représenté sous forme d'espace, parmi ces exemples :

*« Les vers se chevauchent et grimpent sur la peau, l'homme se donne alors les yeux fermés. Il s'offre aux dégoûtants, à l'inadmissible passif comme une pute sous le corps de ses clients, il accepte les caresses mouillées, les suçons, les grignotages, la bave, l'odeur, la chose infecte, il se laisse ouvrir puis dévorer, c'est le prix de la disparition définitive, l'épreuve de l'éternité » (p53).*

Alors que dans le deuxième récit, il était question de mouches, dans cet extrait c'est plutôt des vers qui explorent le corps de l'homme malade et sans force dont l'état le conduit à l'immobilité et de ce fait à la passivité à en croire l'emploi des verbes de soumission « *Il s'offre, il accepte, il se laisse* ». Dans l'énoncé ci-dessus l'idée de mort est évoquée par la pourriture « *infecte* » et par la passivité de celui qui se donne à elle en subissant l'étape qui la précède, celle de la décomposition et la détérioration du corps.

Relevons un autre extrait du même récit :

*« J'abrite une ancêtre, ses ongles sont sous ma chair, ses pieds frappent mes tempes, mon corps est sa prison, les traits de mon visage sont les barreaux de sa cellule, j'assure la transmission, la descendance, son éternité, je la prolonge malgré moi, je perpétue le drame par un simple sourire, un plissement, une ridule, un air de famille » (p63).*

Le corps du narrateur loge une revenante, elle occupe les moindres recoins de ce corps qui fait office de « *prison, cellule* » pour elle. Remarquons au passage l'emploi de la préposition « *malgré* » nous indiquant que cet hébergement se fait contre le gré du narrateur. Un autre aspect du genre fantastique présentant des forces de l'eau delà qui évoluent dans le récit et qui agissent contre le gré du narrateur.

Une autre forme de revendication apparaît suite à notre lecture des trois récits sur lesquels nous appliquons notre analyse : la dénonciation, elle est un moyen par lequel le locuteur ou locutrice se libère, il/elle sensibilise le lecteur en extériorisant ses maux. Le corps dans « *La Voyeuse Interdite* » est un objet de convoitise qui suscite la peur à cause de son caractère sacré, dont l'accès est interdit en dehors des liens du mariage bénis par Dieu. De ce fait, le corps change de position, après avoir été la propriété de celui à qui il appartient, il est devenu la propriété des traditions et de la religion, un bien sur qui les parents, les frères, la société a droit plus que celles qui le possèdent ( les filles musulmanes). C'est l'aliénation du corps à autrui qui devient une habitude coutumière dans la société musulmane, d'une autre manière c'est une distanciation qui est établie entre la femme musulmane et son corps comme nous le voyons dans l' exemple qui suit :

*« 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, un sexe obsédant qui dérange la jeunesse des filles, les rêves des hommes, un sexe convoité, désiré, imaginé, mais rarement satisfait. Centre de la silhouette, épice du plaisir, il étale aujourd'hui sa malice en brillant de tous ses feux comme un emblème cousu que je ne peux arracher de son plastron » (p116).*

En analysant de plus près l'énoncé ci-dessus, la première impression qui nous investit est la distanciation ou le détachement qui se manifeste à travers l'emploi du déterminant indéfini « un » entre le corps de la narratrice et son sexe qu'elle qualifie de « traître » qui est prêt à satisfaire l'espoir, l'attente et l'orgueil de la famille, au lieu de satisfaire le désir de sa propriétaire car malgré la convoitise qu'il suscite chez les autres il est « rarement satisfait », l'adverbe nous renseigne sur l'insatisfaction du sexe et par conséquent sur l'insatisfaction du désir de sa propriétaire. Ce qui nous renseigne aussi sur la distance entre la narratrice qui perd tout contrôle sur son sexe est la forme négative du verbe « je ne peux arracher » qui nous informe de la volonté de la narratrice d'arracher ce sexe qui agit contre son gré. Dans la deuxième œuvre « *Poing Mort* » on retrouve la revendication du corps à travers l'expression du corps qui extériorise sa douleur :

*« Mon corps d'enfant contenait à lui seul tous les signes infaillibles d'un défaut d'infini. Sous ma main, je sentais sautiller un organe bien fragile qui battait la cadence pour un temps, les autres, à l'affût du sang, se gorgeaient en silence jusqu'à épuisement. Ils suçaient dans la chair à mon insu » (p19).*

La narratrice présente son corps comme un défaut, vulnérable et à la portée des gens mal intentionnés. En voici un autre extrait : « *J'essaye de me relever en forçant sur la main des caresses, mais, comme le reste de mon corps, mon poing est déjà mort. Je n'entends plus le cœur ni le souffle. Je laisse un*

*corps allongé sur la tombe d'un jeune homme mort* » (p93). Le sentiment de douleur est reflété par le corps ou par une de ses composante, dans l'extrait ci-dessus, le corps est inerte (mort), la narratrice est dans l'incapacité de bouger à cause de la mort de son corps, et on retrouve ici une expression qui renvoie au thème principal du récit « *Poing Mort* ». Nous retrouvons dans les trois romans les notions de mort, et de la maladie du corps et de l'esprit. Le corps meurt à cause de la pression, l'humiliation, la vulnérabilité, dont il fait objet dans les trois récits que nous étudions.

On retrouve dans le troisième récit « *Le Bal des Murènes* » la revendication de la féminité à travers la volonté confirmée qui va jusqu'à l'exigence du narrateur pour posséder un corps féminin et bénéficier de ses nombreux privilèges :

*« Les corps des sœurs expulsent le malheur de la mère, ils accomplissent le chemin de croix de la femme en péril, je veux être cet enfant, touché à l'endroit même du plaisir, invalide et affaibli. Je serai lesté de sang, encore plus léger, pompé, vampirisé, muni de la lande sauvage et mystérieuse, un trophée, capable de douceur et de douleurs extrêmes. Mon sexe sera sous humeurs, soumis à l'écoulement régulier, aux cycles de la lune, à son mystère, il deviendra un martyr en puissance, une seconde maladie s'ajoutera à la mienne, un col de soie souligné d'une dentelle délicate, un sentiment de faiblesse, une anémie poétique, une fièvre propre au genre féminin, exclusive. J'exige ce charme, ce vertige, cette petite mort ! »* (p46).

Le corps de la femme est présenté dans cette séquence sous un aspect valorisant puisqu'il provoque chez le narrateur un besoin capital de le posséder en raison de l'emploi du verbe « *exiger* » et le nom « *charme, vertige, petite mort* » qui résumant le cycle menstruel de la femme, un processus à l'aide duquel la femme arrive à (expulser le malheur de la mère).

Le corps féminin suscite l'admiration du narrateur qui transcende la simple volonté de devenir femme à celle d'exiger d'être en possession de ce corps caractérisé par un flux sanguin périodique qui coule du sexe féminin que le narrateur poétise :

*« Mon sexe sera sous humeurs, soumis à l'écoulement régulier, aux cycles de la lune, à son mystère, il deviendra un martyr en puissance, une seconde maladie s'ajoutera à la mienne, un col de soie souligné d'une dentelle délicate, un sentiment de faiblesse, une anémie poétique, une fièvre propre au genre féminin, exclusive »* (p47).

Dans ce second extrait, il décrit d'une manière dépréciative son sexe masculin :

*« J'aimerais le modeler à nouveau, le rentrer dans la peau de sa racine, le ravalier, je veux couper ce cordon, l'orvet, en faire un nœud, tailler ce qui dépasse, rabattre les bords, le réduire en nombril. Enseveli dans son trou, bien fermé, cicatrisé, je trancherai la surface pour que s'ouvrent deux lèvres à peine joufflues : des pétales se détachent d'un nid de rose, des figues et des grenades s'éventrent en beauté »* (p46).

L'action de vouloir transformer son sexe d'homme en sexe féminin est marquée par des verbes tels « *rentrer, tailler, rabattre, réduire* » ; car le sexe masculin donne sur l'extérieur, et pour le transformer, il faut d'abord lui faire subir une « *section* » nom qui a le même sens que les verbes utilisés par le narrateur. Une fois rentré ou comme l'a mentionné le narrateur « *Enseveli dans son trou* », et là il passe au conditionnel présent : « *trancherai* », puis au présent du subjonctif « *que s'ouvrent* » pour marquer une forte volonté (c'est un subjonctif de souhait), celui de le changer en sexe de femme qu'il décrit ainsi : « *deux lèvres à peine joufflues : des pétales se détachent d'un nid de rose, des figues et des grenades s'éventrent en beauté* ». L'image que le narrateur a choisi pour dépeindre le sexe de la femme n'est pas fortuite parce qu'il le décrit avec une métaphore appréciative avec l'emploi de l'expression « *nid de roses* » et le complément circonstanciel de manière « *en beauté* ».

A travers l'emploi d'un discours libérateur, « *Nina Bouraoui* » s'exprime au moyen de la dénonciation, elle juge la société, souvent en utilisant un vocabulaire dépréciatif en récusant toutes les pratiques jugées inadmissibles à l'encontre des femmes en générale et contre elle en particulier. Elle récusé surtout cette société patriarcale où c'est l'homme qui dicte ses lois, une société dont elle s'est éloignée dans « *poing Mort* », dont elle est interdite d'accès dans « *La Voyeuse Interdite* » puisqu'elle est prisonnière dans le temple de l'austérité. Cependant, alors qu'elle revendique sa féminité de façon indirecte dans les deux premiers romans, dans le troisième « *Le Bal Des Murènes* » elle revendique ouvertement sa féminité par le rejet de la masculinité du narrateur qui exige de devenir une femme. Néanmoins la libération au moyen du discours dépasse le simple stade de la dénonciation pour s'orienter vers la subversion. Une forme de libération que nous analysons dans le titre suivant :

2)-Alternance du discours, entre résignation/subversion.

2.1)-Dualité discursive entre passivité et violence :

L'ambivalence du discours Bouraouien se manifeste à travers la mise en scène d'un mécanisme de systèmes binaires, et le vocabulaire de la contradiction, car comme nous allons le voir tout de suite, nous dénombrons un nombre important d'occurrences présentant dans les trois romans tantôt un discours de la passivité et tantôt un discours violent, ce que d'ailleurs nous démontrant au moyen de l'analyse des trois récits pour mettre la lumière sur cet entre deux spécifique à l'écriture de « *Nina Bouraoui* ».

Commençant d'abord par la passivité. Dans « *La Voyeuse Interdite* », « *Fikria* » subit tellement de désagréments et de pressions qu'au bout d'un certain moment, elle ne se sent plus la force de continuer un combat dont l'échec est inéluctable, comme elle le révèle à ses compagnes de galères (autres filles) :

« *Pures trop impures ! Franchement vous ne faites pas le poids ! Pensez au lourd fardeau du temps qui entraîne inlassablement dans son cycle infernal des torrents de règles, de coutumes, de souvenirs de réflexes, d'habitudes, des torrents de bout dans lesquels s'ensevelit votre sexe déjà coupable à la naissance. Gouffre de l'apriori et de l'inné* » (p13).

La locutrice déclare à ses compagnes qu'elles ne peuvent lutter contre le temps et ses coutumes par l'expression « *franchement vous ne faites pas le poids !* ». Elle incite ses voisines à brondir le drapeau blanc en signe de capitulation en raison de l'impuissance dont elles font preuve face à l'ennemi (la tradition) « *torrents de règles, de coutumes, souvenirs et réflexes, habitudes* » qui submergent le sexe des femmes suspect dès sa naissance « *votre sexe déjà coupable à la naissance* ». Ainsi les adolescentes sont obligées de suivre l'encheminement imposé par la tradition, elle régit leur vie pour bien préserver le nom de la famille et la pureté que la fille doit afficher le jour de son mariage, coutume ancestrale et la récompense pour toutes celles qui ont su rester pur : « *Une femme musulmane quitte sa maison deux fois : pour son mariage et pour son enterrement. Ainsi en a décidé la tradition !* » (p124). Le mariage est un rituel imposé par la tradition « *Ainsi en a décidé la tradition* ». Pour préserver leur image de marque, les filles doivent se soumettre aux règles dictées par la tradition. La tradition s'est perpétuée et a été mise en place par le biais des hommes, elle assouvit leur propre volonté et tourne à la défaveur des femmes qui se voient guidées par un consensus machistes dissimulant la femme dans l'ombre de leur propre peurs, évitant ainsi la honte et le déshonneur.

Dans la société musulmane, la femme afin de ne pas déroger aux règles de la bienséance doit afficher sa complète soumission à l'homme, quelques exemples cependant témoignent de cette passivité :

« *Devant l'anachronisme grandissant de la vie de ces hommes, il fallut prendre une décision. Ferme et définitive. Dès la puberté les femelles de la maison durent vivre cachées derrière les fenêtres d'un gynécée silencieux où le temps avait perdu sa raison d'être* » (p22).

Le verbe « *devoir* » introduit une obligation à laquelle il faut se conformer, cette contrainte n'est autre que le fait de « *vivre cachées derrière les fenêtres d'un gynécée silencieux* » à cause néanmoins de la présence des hommes « *l'anachronisme grandissant de la vie de ces hommes* » qui

monopolisent le territoire extérieur, l'espace de la rue où toutes celles qui osent s'aventurer sont traitées de tous les noms « *les femmes qui sortaient dans la rue étaient des poufiasses* » (p21), comme le confirme l'emploi de l'adjectif « *poufiasses* » qualifiant celles qui s'aventure dans la rue. Les hommes défendent leur territoire à leur manière, en étant insolents et irrespectueux. La locutrice s'est confrontée à l'une de ces réactions agressives et n'a pu que se résigner :

« *A mon tour je descendais les yeux devant les garçons qui descendaient leurs braguettes en nous voyant ; ma mère, muette, laissait courir sur son corps cinq doigts étrangers* » (p21).

Le signe de sa capitulation se manifeste à travers l'emploi du verbe « *descendais les yeux* » qui en plus de la passivité, il exprime la honte résultant d'un fait préjudiciable, celui de violer une propriété privée appartenant aux hommes, une vérité à laquelle adhère la locutrice qui se sentant impuissante face à l'ordre établi par les hommes, émet sa constatation : « *J'ai vite compris que je devais me retirer de ce pays masculin. Ce vaste asile psychiatrique* » (p21). Signe ultime de son impuissance et de son abdication. Se percutant à une telle situation, la locutrice accepte son sort en se confinant dans son espace en attendant sa mort : « *Je me laisse mourir au fond de mon lit avec pour seule compagne l'ombre de ma mère emprisonnant mes bras qui brassent le vide* » (p64). L'expression « *se laisse mourir* » témoigne de la résignation de la locutrice face à sa mort en n'agissant d'aucune sorte pour préserver l'espoir, le fatalisme prend tous ses aises dans un cadre où règne la monotonie, un espace morne et sans nouveauté, car la seule compagnie dont puisse profiter la locutrice est celle d'une illusion : « *avec pour seule compagne l'ombre de ma mère* » comme vient de le citer la locutrice, elle est accompagnée de l'ombre de sa mère et non de sa mère au sens propre et matériel du mot.

Triste est le mot exact pour décrire la vie de la locutrice, elle cède devant la mélancolie, amie de longue date, elle est devenue une hérédité : « *De mère en fille la tristesse est un joyau dont on ne peut plus se passer, un héritage, une maladie congénitale, transmissible et incurable ! Meurtrières mamans !* » (p84). Notons au passage l'ironie dont fait preuve la locutrice en comparant la tristesse à un « *joyau* » qui de surcroît est indispensable « *dont on ne peut s'en passer* » pour marquer son abattement et sa contrariété face à un fait dont on ne peut rien changer. Revirement de situation, la locutrice manifeste exprime son mécontentement non pas à travers l'ironie mais par le biais du nom « *maladie* » métaphore dépréciative de la tristesse, ce qui plus est qu'elle est « *congénitale, transmissible, incurable* » une isotopie rendant compte de la gravité de cette maladie de part sa persévérance « *transmissible et incurable* » et son hérédité « *congénitale* », renvoyant ainsi à la première cause , l'origine de sa présence qu'est la mère que la locutrice nomme ainsi

« *Meurtrières mamans !* » l'adjectif meurtrière est une maxime dévalorisante désignant la mère de tueuse d'espoir et non meurtrière dont le sens dénote un homicide.

Dans le même récit, la passivité laisse place à la violence, car dans « *La Voyeuse Interdite* » nous relevons une violence relative à la frustration vécue par la locutrice « Fikria », la douleur de la clausturation fait monter en elle une rage telle qu'elle perçoit toute choses l'entourant comme des prédateur (la société, l'espace, les objets, la mort) :

« *Poussée par l'instinct de survie je chasse la décadence par la décadence, le mal et le mal se suffisent 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 pensée meurtrières et je m'enfante moi-même !* » (p44).

La locutrice cultive une disposition défensive qu'elle évoque dans son énoncé par « *instinct de survie* » face à cet univers hostile où elle vit. La première cause de cette violence mise en avant par la locutrice est l'interdiction qui pèse sur elle en raison de sa nature féminine comme le démontre l'expression utilisée « *la douleur de l'interdit* » une douleur provoquant en elle un esprit tourmenté rongé par des pensées vindicatives et criminelle « *le couvre de pensées meurtrières* ».

Le premier responsable de cette animosité et violence vécues par la locutrice est l'homme : « *Nous étions parmi des hommes fous séparés à jamais des femmes par la religion musulmane, ils se touchaient, s'étreignaient, crachaient sur les pare-brise des voitures ou dans leurs mains, soulevaient les voiles des vieillards, urinaient dans l'autobus et caressaient les enfants, Ils riaient d'ennuis et de désespoir* » (p21).

Les hommes éprouvent une acrimonie envers les femmes en raison de leur inaccessibilité établie par la religion et les traditions, comme nous le voyons à travers cet énoncé, les hommes sont qualifiés de « *fous* » par la locutrice à cause de leur souffrance de leur séparation des femmes. Ils se comportent avec violence à l'égard des femmes en s'en prenant aux vieilles dames : « *soulevaient les voiles des vieillards* ». En outre, en entreprenant des comportements nocifs et irrespectueux tels « *urinaient dans l'autobus et caressaient les enfants* ». Notons que même l'espace était hostile et présentait un danger potentiel pour la locutrice « *Rejetées de la surface, les plantes meurtrières se meuvent en silence en évitant de se toucher, crachent le venin fatal au beau visage de la vie puis portent avec disgrâce le deuil de leur victime* » (p16). L'adjectif « *meurtrière* » adjectif dévalorisant vient appuyer notre confirmation pour témoigner du caractère violent de l'espace et ses composants, telle la nature dont les plantes, élément essentiel de la nature sont présentées sous une métaphore renvoyant à l'image d'un serpent dont les caractéristiques sont mentionnées « *se meuvent en silence* » et « *crachent le venin fatal* » deux

spécificités propres aux reptiles qu'on incombe aux plantes qui sont vénéneuses « meurtrières ». Notons que même la locutrice a des réactions agressives et violentes qu'elle véhicule à travers un vocabulaire virulent :

*« Je renverse ma lampe de chevet, le bureau, arrache le matelas du sommier et martèle ses ressorts irresponsables de ma colère, je piétine l'abat-jour, ses baleines blanches détachées de leur axe, dressées maintenant contre moi, blessent mes chevilles. Au sang. Ö sang ! J'essuie avec le couvre-lit puis barirole mes murs de teinture d'iode : cloison de mon exil, comme vous êtes belle ainsi maquillée ! Je cogne ma tempe gauche contre la poignée de ma fenêtre, le fer raisonne dans ma tête mais ça ne suffit pas, l'ouverture ricane de plus belle. Relique de la solitude, cadre du vide, emblème de l'enfermement et de la frustration, sale menteuse ! Ton carreau m'a trompé, il ne contient pas le soleil, ni l'air, ni les ombres qui passent sur moi lorsque je m'approche de toi » (p88).*

Nous identifions le discours de la violence à travers le caractère violent de la locutrice suite à sa colère déclenchée par la lassitude et l'ennui causés par l'enfermement et la claustrophobie qu'elle exprime à travers les termes suivants « cloisons de mon exils » en parlant des murs de sa chambre et « Relique de la solitude, cadre du vide, emblème de l'enfermement et de la frustration, sale menteuse » en parlant de sa chambre. La violence est manifestée au moyen de l'isotopie suivante :

Les verbes « renverse, arrache, martèle, piétine, blessent, cogne » Ainsi que le nom « sang » qui figure à deux reprises dans l'énoncé, résultat inéluctable découlant des actions reflétées par l'isotopie des verbes citées en haut. Ce second extrait rend compte d'un tableau peint par la locutrice reflétant un esprit macabre à la limite de l'aliénation : « Je fais de ma chambre une cellule mortuaire où les sangs mêlés, les sens sans dessus dessous et les sentences les plus abjectes abasourdissent murs et coussins, tête et corps ! » (p88). L'espace de la locutrice est transformé en tombe « cellule mortuaire » un endroit fétide où nous remarquons à nouveau l'emploi du terme « sang » signe incontournable d'une violence et d'une cruauté ayant pris résidence dans cet espace intime qu'est la chambre de la locutrice.

Nous retrouvons la même concomitance dans « Poing Mort » dont la passivité comme la violence sont manifestées. La passivité s'affiche à travers la résignation de la locutrice face à son destin, sa mort, l'ennui et son passé. Nous allons analyser certains énoncés présentant les thèmes cités ci-dessus.

Commençant avec le destin. Face à un sort tracé par le tout puissant, tout effort pour s'en soustraire est vain : « Dieu est un mauvais tailleur, ses aiguilles se sont enchevêtrées dans mon costume et je porte malgré moi la toge immonde qu'il m'a confectionné » (p54).



L'emploi de la préposition « *Malgré* » dans l'extrait ci-dessus introduit la réalisation d'un fait « *porter la toge immonde* » qui s'est déroulé contre le gré de la locutrice qui pour exprimer son opposition, qualifie le vêtement qu'elle porte malgré elle « *d'immonde* » adjectif introduisant son avis ou opinion dépréciative à l'égard de l'habit qu'elle porte qui a pour sens figuré (*le destin*) que Dieu (manifesté ici sous l'anaphore « *il* ») « *m'a confectionner* » dont le sens figuré est (*réserver*) à la locutrice représentée dans la dernière phrase sous le pronom personnel anaphorique « *m'* » . En d'autres termes, elle est dans l'obligation d'accepter malgré elle le destin que lui a réservé Dieu.

Dans un espace insipide « *enclos des morts* » que la locutrice révèle sa mélancolie :

*«Où suis-je ? Là, une vivante parmi les vivants qui aiment sonner la cloche de fermeture, ici une triste femme dont le langage est appauvri par le vide ambiant, plus loin une désaxée qui s'est entichée de la dernière expérience » (p40).*

Elle remet en cause son existence à travers l'emploi de l'interrogation « *où suis-je ?* » à partir de laquelle elle dévoile aux lecteurs son malheur par l'emploi de l'adjectif dévalorisant « *triste* » la désignant autant que « *femme* » et renvoyant à la morne vie qu'elle mène dans un espace traité de « *vide ambiant* ». Une tristesse qu'elle a choisi : « *Je me sentis vite obligée de revêtir le masque de la tristesse pour éloigner l'amitié et les obligations qu'elle transporte : Les bavardages de nuits et leurs fausses promesses* » (p44). La locutrice a elle-même opté pour la tristesse (comme en témoigne l'emploi du pronom personnel « *je* » et le verbe pronominal « *se sentis* » engageant une constatation personnelle) afin de réaliser son objectif « *pour éloigner l'amitié et les obligations qu'elle transporte* » en d'autres termes pour rester toute seule et éviter toute compagnie.

La locutrice se laisse happer par les griffes de la mort qui lui apparaissait comme la seule échappatoire vers qui se tourner, une fatalité inéluctable :

*«La mort me prendrait en plein été ! Elle racornissait ma jeunesse, me déshabillait en plein assemblée, elle ralentissait ma course en m'envoyant, par petites piqûres, l'image obsédante d'un corps sous terre » (p24).*

Par certitude de l'évidence de la fatalité de la mort, la locutrice subit les désagréments perpétrés par la mort qui hante son esprit par une image qu'elle qualifie d' « *obsédante* » pour affirmer l'impact nuisible qu'elle a sur son esprit, une image fonctionnant comme un leitmotiv ayant pour but la conviction par le moyen de la torture morale.

Représentant la finalité de l'être humain sur terre, l'image de l'ultime posture que tiendra l'homme sous terre pousse la locutrice à se résigner et de décider d'échapper à la mort en s'alliant à elle, persuadée de son évidence et de sa fatalité :

*« Pas de date, pas de lettre, je devrais à mon tour tomber dans une tranchée pleine d'ombres et de secrets. Je décidais d'échapper à la surprise en me liant à la femme en habit d'os qui tenait sérieusement ses comptes dans un agenda noir à feuillets mobiles » (p19).*

A partir de cet énoncé, la certitude de la locutrice de sa propre fatalité est introduite par le verbe « *devoir* » signifiant une contrainte qui échappe à son contrôle, celle de se trouver dans une tombe qu'elle décrit ainsi « *une tranchée pleine d'ombres et de secrets* », en employant le terme « *ombre* » référant à l'obscurité régnante dans la tombe et « *secret* » en raison du mystère qui rôde autour de tout ce qui se passe à l'intérieur de la tombe, le gouffre effroyable et mystérieux.

La violence quant à elle se fait sentir à travers l'esprit machiavélique et diabolique de la locutrice, le récit regorge de vocabulaire violent et haineux tenu par la locutrice elle-même : « *Je sautille entre les allées, crève les sachets de graine, asperge la pierre, picore dans le tas, brule les feuilles d'automne, attise les feux follets et chante la mort pour faire peur* » (p15). Le but de la locutrice est de répandre l'épouvante autour d'elle. Elle a utilisé l'expression de but « *pour* » introduisant son objectif « *faire peur* ». Les verbes reflétant l'aspect violent sont « *crève, brule et attise* ». Des verbes dont le seul objectif est de nuire et d'effrayer. Son esprit cruel s'annonce à travers le discours suivant :

*« Les rares poupées qui arrivaient entre mes mains avaient une durée de vie très limitée. Je coupais d'abord les cheveux synthétiques des beautés silencieuses pour leur donner un air de collaboratrices punies en temps de paix, mitées à souhait, je les plongeais ensuite dans un bidet dont l'usage variait selon l'humeur : urinoir, baignoire pour enfant, lavoir de sexe et de pieds, récipient d'email qui prend si bien la forme des fesses [...] Je mutilais mes victimes avec respect. Munie d'une clé anglaise miniature, je creusais un trou très profond entre les cuisses garnies de plastique, bref, j'étais une faiseuse d'anges plutôt maladroite, avortant les fausses créatures qui n'aspiraient qu'au jeu de l'enfantement » (p21).*

Même ce qui normalement doit présenter une source de divertissement pour les enfants, elle la transformé en scène odieuse où se révèle ses plus profond désirs de nuisances et de sadisme, une cruauté qui témoigne de ses plus profondes peurs, la féminité et la fertilité féminine « *je creusais un trou très profond entre les cuisses garnies de plastique [...] avortant les fausses créatures qui n'aspiraient qu'au jeu de l'enfantement* ». S'identifiant à ces poupées, elle rejette sa féminité et ses atouts (enfantement par exemple) à travers les tortures qu'elle fait subir aux

poupées : *« je coupais les cheveux, je les plongeais ensuite dans un bidet, Je mutilais, avortant les fausses créatures, je creusais un trou très profond entre les cuisses ».*

Dans ce récit la locutrice se présente autant que prédatrice cherchant une victime, elle rencontre une certaine « Ada » qui par son gout de la vie et son esprit joyeux anime un sentiment de rage chez la locutrice qui échafaude un plan pour la tuer, mais avant, elle lui inculqua tout son savoir faire sur l'immoralité en la soumettant à la servitude :

*« Je lui appris (ada) à afficher la honte en conservant un reste de fierté, l'humiliation, en brandissant le glaive de l'insolence. Je l'entraînais dans les rues noires, la faisais s'accroupir pour me saluer, je la ligotais avec de la ficelle, je punaisais sa chaise, déchirais ses cahiers, la poussais dans l'escalier, je la faisais rougir et pleurer, l'obligeant à uriner dans le sceau du tableau, je la faisais courir à coup de cailloux et, d'une tape sèche, je stoppais ses larmes. Et le rire recommençait, nerveux, strident, semblable à un cri de désespoir qui s'est trompé de voix pour se faire entendre » (p81).*

Cet extrait nous montre comment la locutrice asservissait « Ada » en lui faisant exécuter les tâches les plus humiliantes :

*«Je l'entraînais dans les rues noires, la faisais s'accroupir pour me saluer, je la ligotais avec de la ficelle, je punaisais sa chaise, déchirais ses cahiers, la poussais dans l'escalier, je la faisais rougir et pleurer, l'obligeant à uriner dans le sceau du tableau, je la faisais courir à coup de cailloux et, d'une tape sèche, je stoppais ses larmes » (p81).*

Et elle se réjouissait du mal qu'éprouve sa proie.

La locutrice finit par tuer « Ada » en la jetant dans le lac de la ville :

*« J'ai poussé Ada. Le lac a rugi et les animaux se sont mis à chanter. Elle s'est débattue avec l'eau pendant un temps, me lançant un drôle de regard furieux et je ne l'ai plus vue. Le lac prenait Ada comme il avait pris mes songes d'enfants. La tête est ressortie, très agitée, et, entre les bulles, un cri pointait. Il n'avait pas le ton de la voix d'Ada, plus désespéré sans doute. L'alerte, l'alarme, l'appel au secours. Un pinçon s'est emparé de mon sexe. Le visage hors de l'eau, Ada suppliait puis perdait le fil, gênée par les remous, elle redescendait alors vers le fond très noir du lac. Elle s'est ensuite retournée en position de poisson mort, la robe gonflée telle une toile de parachute, le ventre crevé telle une chambre à air. La femme en habit d'os a alors plongée pour appuyer sur le corps. En surface un dessein de mousse marquait l'endroit puis se dispersait, agité par l'aiguille d'un insecte flotteur. Le décolleté d'Ada nageait au loin, séparé de la gorge rieuse aux taches de marbres. Je suis rentrée chez moi, avec un nouveau rire dans la bouche » (p83).*

Les pulsions meurtrières finirent par avoir raison de l'esprit de la locutrice. Avec une cruauté perverse, la locutrice se délecte à la vue des supplices de « Ada » : *«Le visage hors de l'eau, Ada suppliait puis perdait le fil »* cette besogne est achevée par la mort elle-même qui donne

le coup de grâce «*La femme en habit d'os a alors plongée pour appuyer sur le corps* » La mort est représentée par « *la femme en habit d'os* ». tant de violence émanent d'une âme rongée par la haine nichée dans son plus profond être, un esprit au sens immoral qui se réjouit du malheur des autres, car comme l'exprime la locutrice, le résultat de son acte était loin d'être le remord d'avoir tué une innocente personne mais bien le contraire, elle repart souriante « *avec un nouveau rire dans la bouche* » Elle se réjouit d'avoir mit fin aux jours de sa camarade « *Ada* » en plus de la délectation qu'elle a ressenti en regardant le spectacle qu'elle a décrit au détail près :

*« Elle s'est débattue avec l'eau pendant un temps, me lançant un drôle de regard furieux et je ne l'ai plus vue[...]La tête est ressortie, très agitée, et, entre les bulles, un cri pointait. Il n'avait pas le ton de la voix d'Ada, plus désespéré sans doute. L'alerte, l'alarme, l'appel au secours [...] Le visage hors de l'eau, Ada suppliait puis perdait le fil, gênée par les remous, elle redescendait alors vers le fond très noir du lac. Elle s'est ensuite retournée en position de poisson mort, la robe gonflée telle une toile de parachute, le ventre crevé telle une chambre à air ».*

Démontrant le mal qui se dégage de la locutrice et la perversion de son esprit et son penchant vers tous ce qui est immoral, le vocabulaire utilisé reflète lui aussi le discours de la violence «*débattue, cri, suppliait, ventre, crevé* » tel était le sort que réserva la locutrice à sa pauvre camarade.

Enfin, dans « *Le Bal des Murènes* » passivité et violence font bon ménage dans une maison dont le sous-sol est le théâtre de toutes les souffrances et monstruosité. La passivité se manifeste dans ce roman à travers diverses facettes : la passivité des prisonnières face à leur mort, la passivité paradoxale de l'homme face à la femme, la passivité du locuteur face à sa peur, sa culpabilité et face à la fatalité de sa mort.

Entamons notre analyse par la passivité des détenues face à leur mort :

*« Les femmes n'étaient jamais les dernières survivantes, trop fragiles, étrangères à la force, dépouillées ; sans instinct de survie, le moteur et l'orgueil du rescapé, elles se laissaient mourir, se donnant, préférant l'abandon à la lutte, la capitulation à l'arrogance, horrifiées par le carnage, le viol des chairs, lucides et impatientes, elles qu'émandaient le coup final, la mise à sac, les termes des mauvais chemins » (p89).*

Dans la cave des tortures, le sous-sol meurtrier, la fragilité des femmes entraîne leur perte, elles se laissent emporter par l'élan mortel afin d'éviter tout duel « *elles se laissaient mourir, se donnant, elles qu'émandaient le coup final* ». Le verbe (se laisser et se donner) exprime de la façon la

plus claire la résignation des femmes qui vont au-delà de la capitulation vers le souhait de leur mort, cité dans l'énoncé sous l'expression « *coup final* ».

La résignation des femmes face à la mort provient de leur douceur et de leur rejet de la violence et de la vengeance destructrice :

*« Elles ne désiraient pas tuer, faire payer, punir, elles ne ressentaient pas l'urgence d'une justice, encore violente, expéditive, impartiale, elles en étaient incapables, fidèles à la douceur, au bon sens, à l'esprit de sacrifice aussi, passives, elles n'envisageaient pas une reprise du combat à leur compte, une riposte dont elles seraient les lapideurs » (p90).*

En se rapportant aux isotopies valorisantes utilisées dans cet extrait qualifiant les femmes de «*fidèles à la douceur, au bon sens, à l'esprit de sacrifice* » nous nous rendons compte de la tolérance dont font preuve les femmes qui préfèrent plutôt subir que de causer du tort aux autres même si cette résignation est aux détriments de leur vie, comme c'est cité dans l'extrait ci-dessus elles sont « *passives* », renonçant ainsi même à la justice «*elles ne ressentaient pas l'urgence d'une justice* ».

Paradoxalement, alors que dans les deux précédentes œuvres, c'est la femme qui tenait le rôle passif face à l'homme. Dans « *Le Bal des Murènes* » les rôles sont inversés, c'est au tour de l'homme d'être passif face à la femme. Suite à ses blessures, le père du locuteur est sous l'emprise de sa femme qu'il n'avait pas vue après sa longue absence. Il revient déchu, un prédateur blessé : «*C'est le mal pour la femelle, l'outil, le pauvre bougre. Il désarme sa lutte, rebrousse chemin, tombe le bouclier, casse les lames décharge le pistolet, il s'expose à elle, sa femme* » (p51). Sa soumission est présentée sous l'isotopie (mots soulignés) suivante : les noms « outil, pauvre bougre », les verbes « *Il désarme sa lutte, rebrousse chemin, tombe le bouclier, casse les lames décharge le pistolet, il s'expose à elle* ». Devant sa femme le mal dépose ses armes, signe incontestable de sa capitulation. En voici un autre extrait renvoyant au même thème de la passivité masculine :

*« Mon père est un homme dévalisé. Ma mère l'a pillé, pompé, elle a aspiré sa substance, son épaisseur, son contenu, c'est un bocal vide dont on ne tirera rien et qui ne donnera rien, un film blanc pendu à son contrôle à elle, à son contrôle à elle, à son gouvernail, maltraité par sa force et sa fixité, son trou, sa retraite. Il prépare sa fin, il s'entraîne à l'immobilité, à l'inertie de l'être allongé sur le vide, une descente de terre, de feuilles, de graviers, de filaments, une fosse figée, oubliée, à l'écart de la ville, des sorties d'école et de cinéma » (p52).*

L'homme, après avoir été vidé de toutes ses forces, à en croire la série de participes passés présente dans l'énoncé «*dévalisé, pillé, pompé, aspiré* » Il s'apprête à se laisser prendre par la mort

en la simulant « *s'entraîne à l'inertie de l'être allongé sur le vide, une descente de terre* » il s'initie à l'immobilité et à l'inaction qu'affiche un mort.

Passons maintenant à la passivité du locuteur, face à sa peur : « *Et les feuilles continuent de frémir quand je suis enfermé dans la cave [...] Elles ignorent ma peur. Je mange dans la gamelle du chien. Je deviens Animal. La désobéissance se paie chair ici* » (p40). L'effroi du locuteur se manifeste à travers l'emploi du pronom possessif de la première personne « *ma* » renvoyant au locuteur et l'emploi du nom « *peur* ». Il se transforme en animal, fâcheux résultat de sa désobéissance « *La désobéissance se paie chair ici* ». Notons aussi, la passivité face à la peur de sa mère :

« *Elle me regarde alors, longtemps, j'ai peur, j'urine sur place. Elle arrache mon pantalon, le slip, je roule à terre, les genoux repliés sur mon ventre pour me protéger, elle tire sur mes membres, révèle le plus court et dit : « vois comme tu es laid, bonhomme ! Evite les miroirs, ils en crèveraient de tant de laideur », puis elle quitte la maison* » (p44).

Elle se manifeste à travers le verbe au passé composé « *j'ai peur* » et le fait qu'il « *urine sur place* ». Sans oublier qu'il ne déclenche aucune réaction face aux mauvais agissements de sa mère : « *Elle arrache mon pantalon, le slip, je roule à terre, les genoux repliés sur mon ventre pour me protéger, elle tire sur mes membres, révèle le plus court* » le dénouant de ses vêtements, elle l'humilie en lui faisant prendre conscience de sa laideur « *vois comme tu es laid, bonhomme ! Evite les miroirs, ils en crèveraient de tant de laideur* » même qu'elle ironise avec un sarcasme, en lui conseillant d'éviter les miroirs afin de ne pas les choquer. La mère anime chez son fils (locuteur) un sentiment de culpabilité, en voyant le comportement méprisant que lui réserve sa mère, il s'est dit qu'il a du faire quelque chose qui a déclenché cette animosité chez sa mère, il se lisse aller face au sentiment de culpabilité qui l'envahit : « *Coupable de sa première grossesse, sa première extravagance, je me persuadais d'en être l'auteur : Je décidais de réparer l'outrage en punissant mon corps* » (p28). Etant convaincu de sa culpabilité en se référant à l'emploi de l'adjectif le désignant comme étant « *coupable* », il s'engage à se racheter en punissant son corps : « *Je tendais vers une purification extrême qui devait passer par le malheur de mon corps et la faillite de ma santé* » (p29), ayant pour objectif de purifier son âme.

Enfin le locuteur reste passif face à l'évidence même (la mort) : « *Nous sommes dans la mort, aveuglés quadrillés, sanglés d'un tour de faits divers, les exploits de la guerre, d'une violence impérative, à peine épuisée* » (p69). Le locuteur emploie le pronom personnel de la deuxième personne du pluriel (nous) afin de passer un message aux lecteurs, que la guerre et la violence nous conduit inéluctablement vers la mort, et veut affirmer qu'une fois qu'il y'a une guerre, nous sommes impérativement proche de la mort, il va même utiliser la préposition « *dans* » pour

nous avertir que nous sommes en plein dedans en cas de guerre ; Car la menace est quasi présente , la rudesse de la guerre mets les gens en état d'alerte : « *Nos corps cèdent à la rudesse, ils sont dépolis,, usés, les verges claquent les dos , les pistolets sont pressés contre nos tempes* » (p69), l'expression qui reflète au mieux la menace qui pèse sur les hommes en état de guerre est : «*les pistolets sont pressés contre nos tempes* » Le sort se joue alors sur un simple coup de gâchette .

De ce qui est de la violence, elle provient de la base de la maison, cette cave, lieu de torture pendant la guerre dont le nom n'est pas mentionné : «*Nous dormons au-dessus d'une ancienne salle de douleurs. Les moisissures, l'humidité, l'obscurité ruinèrent à coup sur tout espoir de fuite de survivants* » (p37). Dans le passage ci-dessus le locuteur cite le sous-sol « *salle* » dont il attribue l'adjectif « *douleur* » adjectif dépréciatif pour exprimer le mal et afin de définir le pire sentiment qui se tenait dans cette cave contenant des prisonniers à en croire l'expression « *ruinèrent à coup tout espoir de fuite* » Il n'y a que les prisonnier qui cherchent la fuite. Une évasion impossible eu égard à l'état des lieux où coexiste « *Les moisissures, l'humidité, l'obscurité* » constituant un rempart difficile à franchir pour ceux dont la fuite effleure l'esprit.

Nous retrouvons la violence dans presque la plupart des structures scripturales présentent dans ce récit, car la locutrice a le don de rendre agressive et violent et menaçant ce qui est loin de l'être : « *La douceur de l'air est une lame affûtée, le vent un rouleau de piquants, l'eau un bain d'acide, nous sommes menacés, cambriolés, battus et nous l'ignorons* » (p69).

Nous retrouvons ci-dessus les contradictions mettant en lumière la lassitude du locuteur. L'air qui souvent est doux, le locuteur lui donne cet air menaçant en le comparant à une arme tranchante « *lame affûtée* ».Le vent quant à lui, il le compare à un roulant de piquants. L'eau qui donne vie est comparée à un liquide dissolvant et décapant « *acide* ». En s'adressant aux lecteurs le locuteur opère un glissement du pronom personnel « *je* » vers un « *nous* » introduisant une implication du groupe (le lectorat et lui) pour susciter l'intérêt et la sensibilité commune. En bref révéler un fait nocif que les lecteurs méconnaissent dont il a prit connaissance que récemment en utilisant le verbe « *ignorer* » avec la deuxième personne du pluriel (nous).

Dans un autre extrait, il raconte la cruauté que subissaient les prisonniers dans la cave infernale :

«*Les soldats donnaient des coups de bottes dans le tas, ils raillaient, retiraient les vêtements, découvraient les sexes, la maigreur, le teint verdâtre. Ils se moquaient, ils expérimentaient, obligent les détenus à se*

*chevaucher, à augmenter leur douleur, à se perdre l'un dans l'autre, à prolonger l'humiliation, à en être l'auteur forcé ; ils s'en mêlaient et ils violaient, très concentrés, sérieux soudain » (p80).*

Séquestrés pendant la guerre, les prisonniers connurent une violence sans précédent, sans oublier l'humiliation que leur faisaient subir les militaires « *soldats* ». Ils subissaient des agressions de toute sorte : corporelles « *coup, viols* », morales « *moqueries* », ainsi que l'humiliation du déshabillage : « *retiraient les vêtements, découvraient les sexes* ».

Frustré dans un milieu hostile favorisant la haine et la violence, il enferme de la rage « *Tout bout en moi, éclate, explose, s'abîme et souffre* » (p09). La tension et la colère ressenties par le locuteur sont manifestées à travers les termes « *bout, éclate, explose* ». Un mal dissimulé à en croire l'expression « *en moi* » qui suppose l'intérieur et non l'extérieur de l'être, dans un autre exemple.

Le locuteur manifeste son mécontentement à l'égard de ce qui s'est déroulé dans le passé dans sa demeure, il déclare :

*« Pourriture d'interrogatoires, ramassis de cris et de coups, ordure de chaînes, de menottes, de boulet, puanteurs de menaces et d'exécutions, la base de la maison est malsaine, encombrée d'un marécage historique dont les racines contaminent les plâtres, les pierres, les bois, les habitants de la demeure. Le passé frappe, la cruauté se transmet. Le souvenir transforme la tuerie de jadis, son bain de sang, en petits filets acides et sadiques » (p12).*

Sa prise de position se révèle à travers l'emploi des noms (souligné) dévalorisants : « *Pourriture d'interrogatoires, ramassis de cris et de coups, ordure de chaînes, puanteurs de menaces* » qualifiant tout ce qui se passait dans la cave. Les événements se perpétuent à l'aide de la résurrection du passé qui les ramène dans son sillage car comme il est cité « *le passé frappe [...] Le souvenir transforme la tuerie de jadis, son bain de sang, en petits filets acides et sadiques* » l'influence du passé est si grande qu'il parvient à s'imposer dans le présent et mal agir sur le locuteur, à en croire l'emploi du terme « *frappe* » désignant un retour non voulu en raison de la nuisance que son sujet (passé) exerce sur les gens. En plus de la violence provenant de l'espace, une autre violence attire notre attention en raison du caractère insolite qu'elle présente (la haine que porte le locuteur à sa mère) :

*« Je la tue, la ranime puis construit une nouvelle mouture à partir des chairs séparées. Je refais son visage, elle devient mon enfant, ma petite, ma chose, brimée, ranimée et porteuse à son tour du germe de finitude. Je lui transmets ainsi la mort, nous sommes quittes, infectées. Avec la vie, elle m'a donné un cadeau de bienvenue, une terreur que tous nie, pensent ou cultivent : Je suis dans mon corps, je suis en vie, je suis dans ma mort » (p22).*



Le sentiment de haine du locuteur se présente au moyen de l'isotopie de la violence déployée dans cette séquence « tue, chairs séparées, brimée, infectées, terreur, mort » Cette violence est animée par un sentiment de vengeance qui investit le locuteur car comme il le cite « nous sommes quittes » pour attirer l'intention du lecteur que ce sentiment d'animosité envers sa mère est né à cause de l'acrimonie que la mère a commencé à manifester à son égard parce qu'elle ne l'aime pas et l'humilie à chaque fois qu'elle en a l'occasion de le faire. Le mot « quitte » signifie l'égalité que personne ne doit une chose à une autre. Le même sentiment de rage envers sa mère est présenté dans ce second extrait : « Je rêve de fourrer ma langue dans sa gorge et d'arracher le ressort qui donne à peine et ramène à lui ce brin d'attention qu'elle dirige vers moi puis détourne » (p18). Nous constatons à la lecture de l'extrait ci-dessus que le locuteur souffre du manque d'attention dont sa mère fait preuve, le verbe « arracher » signifie au mieux la réaction violente face à ce manque d'affection. Le locuteur veut que dure l'attention que sa mère lui apporte parfois, c'est pour cette raison qu'il veut extraire l'origine de sa rétraction, une cause qu'il compare à un ressort dont il veut se débarrasser en l'arrachant.

Donc à partir des exemples que nous avons analysés, nous pouvons dire que le locuteur vit dans un milieu malveillant. Traqué par un passé honteux en raison des événements macabres (torture, séquestration, viol...etc.) qui s'y sont déroulés, le locuteur subit une forte pression le poussant à joindre à la violence existant déjà dans sa demeure son cri de douleur et sa révolte contre sa mère, son espace et contre bien évidemment l'histoire.

De ce fait, nous nous entendons à dire que les trois romans marquent une forte présence de la violence, par un vocabulaire âpre, la locutrice exprime la révolte qu'elle ressent face à des situations dont elle n'a pas le contrôle, l'enfermement et la tradition dans « *La Voyeuse Interdite* », la solitude et la marginalisation dans « *Poing Mort* », ainsi que la cruauté de l'histoire dans « *Le Bal des Murènes* ».

Comme nous venons de le voir, le discours de « *Bourouï* » s'appuie sur le système de dualité. Un style qui se distingue par son ambivalence et sa richesse. Une spécificité que nous allons découvrir plus en détail dans le thème suivant :

## 2.2)-La subversion au moyen de procédés scripturaux :

En voulant se défaire de l'autorité masculine. « *Nina Bourouï* » a cultivé un style d'écriture animé par la révolte (subversif), premièrement contre l'ordre régnant, dans une société où la femme est toujours mal jugée par un regard accusateur masculin à l'affût de la moindre défaillance lui permettant de soutenir son jugement contre elle. Deuxièmement, afin de revendiquer un statut et une place

importante de cette littérature de l'entre-deux dans le monde des lettres, pour être classé en tant qu'un courant littéraire et avoir la reconnaissance de la part du cercle académique. Car les œuvres des écrivains d'origine maghrébine mais nés en France restent marginalisées car n'entrant pas dans la littérature française tout court.

Rosalia Bivona(14), (dans une thèse consacrée à *Nina Bouraoui*) s'interroge :

« Michel Tournier, Le Clézio et Nina Bouraoui ont décrit le Maghreb, mais leur statut, sans exprimer aucun jugement de valeur, est-il égal ? »

Cette prise de conscience chez « *Nina Bouraoui* » la pousse vers l'adoption d'une écriture de la violence. Cette prise de conscience ouvre la voie à toutes sortes d'expérience sur l'écriture (*révolutionnaire et progressiste*). Dans le cas de « *Nina Bouraoui* », la révolte se manifeste à travers une forme plus radicale : Celle de bouleverser les structures mêmes de la langue qui véhicule ces revendications. Car comme le déclare les générations d'écrivains Marocains de la revue *souffle*(15) :

« ...il devenait impossible d'exprimer une parole révolutionnaire sous une forme conventionnelle et académique1... ».

Par son écriture, l'auteure semble cultiver le goût de l'écart à travers des infractions au code de la langue qui reviennent afin de faire réagir le lecteur, son style est spécifique et porte ses marques individuelles, elle emploie d'ailleurs plusieurs procédés qui attirent notre attention et que nous allons essayer d'analyser au moyen des séquences discursives que nous relevons de nos corpus.

Premièrement, « *Nina Bouraoui* » est inspirée des travaux rattachés au nouveau roman, ceux de Marguerite Duras par exemple qu'elle a d'ailleurs beaucoup lue, on retrouve cependant la même conception de l'écriture qui chez les deux romancières cherche à exprimer une « *esthétisation de la douleur* ».

Surtout au moyen de l'écriture du corps, et la forte présence de la mort dans leurs œuvres respectives. Cette tendance à l'innovation et ses affinités littéraires, de la littérature maghrébine confinée dans un espace culturel en perte de souffle, place « *Nina Bouraoui* » du côté de la nouveauté dans le sillon des écrivains tels « *Marguerite Duras* » qui a côtoyé les théoriciens du Nouveau roman.

---

(14)- Bivona, Rosalia (1994). *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area francomagrebina*.(Doctorat- Università di Palermo).

(15)- *Souffles*, revue trimestrielle, fondée en 1966 et dont le directeur était Abdellatif Laâbi, jusqu'à son incarcération en 1972. Il sera libéré en 1980, grâce aux pressions d'intellectuels européens sur le régime marocain. La revue était animée par un groupe d'écrivains parmi lesquels on peut citer : Mostafa Nissaboury, Mohammed Khair-Eddine qui collabore depuis la France, Abdelaziz Mansouri, Bernard Jakobiak et Tahar Ben Jelloun.

Parmi les procédés qui font la spécificité du style de « *Nina Bouraoui* », nous remarquons une écriture de la poétisation de la mort, dans son deuxième roman « *Poing Mort* », nous notons une forte dominance du thème de la mort, elle lui consacre cependant un espace plus qu'important dans son œuvre, d'abord les événements se déroulent dans un cimetière (cadre spatial) :

*«J'ai enfourché la sépulture il y a dix minutes à peine après avoir refermé la grille du lieu sur un dos courbé par les pleurs et une âme anéantie par le vide. Je suis gardienne de cimetière. Je vis avec la mort et je meurs d'ennui avec la vie. Habitée au calme d'un curieux village bien hiérarchisé dans son tracé et sa composition, je fuis les veuves et les orphelins, l'effervescence et la plainte. Je ratisse, je tasse, je sème, j'arrose, je fleuris, je taille, j'embellis avec des moyens de fortune la terre des défunts pour le recueillement des vivants » (p 14).*

Dans l'extrait ci-dessus, la locutrice annonce l'espace où se déroule l'événement « *cimetière* » qu'elle compare à « *curieux village bien hiérarchisé* » en faisant référence à son architecture spécifique. Elle annonce en outre, l'importance de la mort avec laquelle elle a choisi de vivre, en insinuant le rôle qu'elle tiendra dans le récit.

Parmi les caractéristiques stylistiques de l'écriture de « *Bouraoui* », nous remarquons l'emploi des phrases brisées, fragmentaires et sans ponctuation, nous donnons comme exemples, les séquences suivantes :

*«...à son regard fuyant devant les hordes d'hommes agglutinés sous les platanes de la ville sale j'ai vite compris que je devais me retirer de ce pays masculin. (La Voyeuse Interdite, p 21).*

Dans « *Poing Mort* », l'auteure a plutôt employé les phrases fragmentaires et rythmées au moyen des points, donnant ainsi une musicalité au texte en lui conférant une touche lyrique et mystique à la fois :

*«J'allais et venais entre le champ noir de la disparition et la lumière de l'instant présent telle une promeneuse désœuvrée. Guettant l'accident du haut de ma fenêtre j'aimais voir les petits enfants trébucher sur un escalier de ciment. Je souhaitais le cri et la tristesse » (Poing Mort, p 22).*

Autre remarque que nous faisons en analysant la séquence ci-dessus, c'est l'emploi du rythme prosodique conféré au texte au moyen de l'allitération de la lettre « r » que nous avons soulignée et qui se répète dans les propositions en les rythmant.

D'autres exemples rendent compte de cette musicalité du texte, comme dans « *Le Bal Des Murènes* » par exemple :

«Les pêcheurs sifflent les murènes un doigt dans l'eau pour les attirer. Elles sortent des rochers, des caches et des digues immergées elles remontent vers la surface par petits ondulations et encerclent les bâtonnets de chair. C'est la danse du désir et de la mort au son du souffle rond des hommes » (p07).

Autre aspect spécifique de l'écriture de « *Nina Bouraoui* », nous citons le procédé de la répétition, comme le montre les exemples que nous avons relevés, notamment : «*Les mouches ombres ridicules d'un ridicule trompe-l'œil, Tapie dans l'ombre de mon ombre* ». (*Poing Mort*, p 13).

Nous retrouvons la répétition des mots figurant dans l'extrait : (ridicules et ombre). Ainsi que dans l'exemple suivant : « *J'entends. J'entends malgré mes doigts, mon traversin, mon édredon* ». (*Le Bal Des Murènes*, p 9). La répétition du verbe « *entends* » dans ce passage marque l'insistance du bruit et l'agacement qu'il provoque chez le locuteur ». Nous pouvons interpréter l'emploi de la répétition comme une oralisation de la langue écrite.

L'usage des propositions nominales est aussi l'une des particularités de l'écriture de « *Bouraoui* », comme en témoigne cet exemple :

« *La porte est close, le rideau tombé, le tapage extérieur s'en va se gaver derrière des fenêtres dont on a déjà fermé les volets. Munie d'une lampe à pétrole sortant tout droite d'un salon de famille, je m'installe face aux sépultures* ». (*Poing Mort*, p25).

L'emploi des propositions à dominance nominale est très fréquent lors des descriptions.

Ce qui reflète à un degré élevé le renouveau qu'a apporté « *Nina Bouraoui* » dans l'écriture romanesque, c'est l'écriture érotique, une écriture se caractérisant essentiellement par l'articulation du langage sur le corps. En effet, le corps occupe une place prépondérante dans les trois romans que nous analysons. Nous allons prendre l'exemple de « *Fikria* » qui parle du corps caché de la femme à cause de la simple raison qu'il dévoile au mécontentement des hommes les traits féminins, on prend l'exemple suivant : «...*Le père dictateur ordonne : malheur à celui qui fixera pendant trop longtemps le corps d'une femme dessiné dans les doublures des rideaux !* » (*La Voyeuse Interdite*, p12). Cette claustration vécue par les femmes, à cause de leur féminité, « *Nina Bouraoui* » s'en défait à l'aide de l'écriture. Le corps de la femme est libéré au moyen de l'écriture, en évoquant le corps de la femme, « *Nina Bouraoui* » semble défier les traditions au moyen de la subversion à travers le langage pour revendiquer le corps féminin, et assumer sa féminité avec l'implicite suivant : (ce corps m'appartient et j'en parle).

### 3)-Synthèse :

Donc l'écriture pour « *Bouraoui* » est libératrice du moment qu'elle lui permet de se soulever contre l'autorité masculine et contre les traditions que l'homme a instauré. Elle s'insurge contre cet ordre répressif masculin, premièrement par l'innovation en adoptant un nouveau style d'écriture qui du point de vue linguistique introduit une subversion de la forme, l'écriture de l'écart, la circularité du texte qui s'appuie sur les répétitions et l'emploi des phrases brisées et fragmentaires. Deuxièmement, son style est subversif par rapport aux sujets qu'il traite. Une femme qui écrit est déjà mal perçue dans une société musulmane, mais il est encore inadmissible si cette auteure, comme « *Bouraoui* » franchit les limites de la bienséance en évoquant les sujets tabous (tel que le corps de la femme, la religion, les traditions).

Donc « *Nina Bouraoui* » se libère en dénonçant les abus des hommes dans les sociétés musulmanes, tout en essayons d'intégrer le monde de la littérature par une innovation au niveau de l'écrit pour affirmer la présence d'une écriture qui a surgit d'un monde intermédiaire (entre-deux) entre le Maghreb et la France , qui a ses spécificités et qui essaye de s'affirmer par le biais de la subversion, pour se faire accepter, un espace d'écriture( entre-deux) qui veut s'affirmer par ce qu'il existe et que de ce fait veut parvenir à avoir la reconnaissance du cercle académique,( français pour *Nina Bouraoui*) .

### CHAPITRE III : Dualité temporelle et subjectivité autofictive.

Dualité temporelle : (temps réel / temps virtuel):

#### 1)-Rejet du présent et de l'avenir :

- Nous entrevoyons à travers certaines occurrences tirées des trois romans, la perception négative portée par les locuteurs sur l'entité temporelle. Nous rendons compte de ce rejet du temps en débutant avec les occurrences de la première œuvre « *La Voyeuse Interdite* ». En voici le premier exemple tiré du récit :

*« Tout d'abord ignorer le temps, il ne passe pas, il trépassé, cacher pendules et montres, sabliers et métronomes, agendas et calendrier, prendre en compte les choses et uniquement les choses » (p65).*

Sous prétexte que le temps ne remplit pas sa fonction (favoriser le déroulement d'événements successifs), car, comme l'a cité la locutrice « *il ne se passe rien, il trépassé* » avec l'emploi de la négation « *ne ...rien* » affichant la non réalisation du verbe « *passer* » affirmant ainsi l'inertie et l'inutilité du temps. Cette inanité du temps dans la vie de la locutrice ainsi que dans celle de ses compères (les filles) pousse la locutrice à prendre une décision irrémédiable, celle d'abolir le temps en ne favorisant que les choses qui l'entourent n'ayant aucun rapport avec l'entité temporelle dont tout souvenir est dissimulé «*montres, sabliers et métronomes, agendas et calendrier*». Autre exemple appuyant l'affirmation selon laquelle la locutrice a la ferme attention d'abolir la notion de temps de sa vie : «*Ce n'est pas seulement la monotonie du temps qu'il faut abréger mais aussi la monotonie de l'espace !* » (p66). La phrase soulignée confirme notre propos.

La locutrice ressent la nécessité (un besoin vital) introduite par l'emploi du verbe « *faut* » d'écourter « *abréger* » la monotonie du temps. Un peu plus loin, on retrouve une prise de position contre le temps que la locutrice définit ainsi :

*« Franchement vous ne faites pas le poids ! Pensez au lourd fardeau du temps qui entraîne inlassablement dans son cycle infernal des torrents de règles, de coutumes, de souvenirs de réflexes, d'habitudes, des torrents de bout dans lesquels s'ensevelit votre sexe déjà coupable à la naissance. Gouffre de l'apriori et de l'inné ! » (p13).*

Dans cet énoncé, le temps est défini par la locutrice sous différents vocables (nom et adjectifs) à isotopie dévalorisante. La locutrice désigne le temps comme une charge «*fardeau* » qui plus est accablante par ce qu'elle a employé l'adjectif « *lourd* » désignant le poids pénible difficile à supporter du « *fardeau* » du temps. Dans un deuxième temps, elle démontre l'aspect duratif du verbe «*entraîne* » dont le mode de procès est itératif (16), une itération appuyée par l'adverbe « *inlassablement* » démontrant l'insistance avec laquelle opère le temps dans son action de ramener avec lui tous les lois et règles (tradition, coutumes.. .) qui réduisent la liberté des filles musulmanes. En voulant échapper à ces contraintes, la locutrice s'est frayé un chemin dans l'imaginaire :

*«Puis 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 alors appui sur la rue, du haut de votre fenêtre, mais là, si vos mots ne vous soutiennent pas, vous cognerez contre l'horreur d'une réalité peu séduisante » (p65).*

Dans l'énoncé ci-dessus, la locutrice met en opposition les deux entités (temps réel/ temps virtuel), (espace réel/espace imaginaire). En ce qui nous concerne, le temps réel est présenté sous un aspect dépréciatif par l'emploi du nom « *horreur* » désignant la réalité désignée aussi de « *peu séduisante* », alors que le temps virtuel dans lequel elle est déportée « *autre temps* » est présenté sous un aspect valorisant, en employant « *l'ombre* » signifiant le refuge et l'abri, et le nom « *création* » qui est tout à fait le contraire du mot « *monotonie* » qu'elle éprouve dans le temps réel .

Dans notre corpus « *Poing Mort* », au plus grand malheur de la locutrice le temps ne pouvait freiner son évolution, sa progression est une source de rejet pour elle, comme nous allons le voir dans cet extrait : «*La tête supportait désormais le corps, elle contenait tous les rejets de l'être grandissant malgré lui* » (p61). A travers l'emploi de l'expression soulignée, nous mettons l'accent sur le terme « *malgré* » impliquant l'opposition manifestée par la locutrice contre le fait de grandir et de prendre de l'âge. Une preuve irréfutable de la volonté de cette dernière d'échapper à l'emprise du temps et son recours à l'imaginaire, issue à partir de laquelle elle ignore et fuit le temps :

*«Je m'étais sur les années comme on se vautre sur un sofa de luxure ; les yeux fermés, l'esprit rassuré, j'enjambais les âges en toute sécurité. J'avais joué un mauvais tour au temps qui frappait mes*

---

(16)- Dominique Maingueneau, *linguistique pour le texte littéraire*, 4<sup>e</sup> édition Nathan, Paris, 2003. P 46

*semblables sans pouvoir ricocher contre mes formes d'enfants. Je me moquais bien du chiffre maintenant, il pouvait se multiplier à souhait, embrasser ses compagnons numériques, moi j'avais signé pour l'éternité, associée de très près à une trancheuse de sort : la mort » (p43).*

En se liant à une amie imaginaire «la mort », la locutrice déclare avoir trouvé un chemin qui lui assure « l'éternité », son intimité révélée par l'emploi de l'adverbe souligné « *très près* » intensifiant le degré de son amitié avec la mort, en plus de l'emploi du participe « *associé* » dévoile son rapprochement avec elle. Selon la locutrice, elle a déjoué les plans du temps, à présent cette notion de temps ne présente aucun risque ou source de préoccupation pour elle, à en croire l'emploi des verbes reflétant l'insouciance et le relâchement : « *Je m'étais, et Je me moquais* ». La locutrice achève son discours avec une phrase confirmant son renoncement au temps, donc à la vie: « *Méprisant le nouvel an, mon corps s'était arrêté de vivre au pas des heures* » (p43). l'abondant est reflété par l'emploi de l'expression soulignée, marquant la cessation et la coupure qu'a opérée la locutrice avec le temps, en raison du mépris « *Méprisant* » qu'elle ressent à son égard.

Le rejet se manifeste dans « *Le Bal Des Murènes* », à travers certaines occurrences dont nous relevons quelques unes :

*«Je me vois partir à mi-chemin de ma construction, je déserte mon destin, j'abandonne l'outil, un ouvrier déçu lègue son travail à la terre puis à l'oubli. Je laisserai tout en plan avant la maturation, l'apogée du corps humain. Je quitterai ma peau, ses sécrétions, son odeur forte » (p16).*

L'isotopie du rejet se présente sous les verbes suivants : « *partir, déserte, abandonne, lègue, laisserai, quitterai* ». L'avenir est représenté par le mot : « *destin* ». Le locuteur emploie le verbe axiologique « *déteste* » afin d'affirmer son sentiment de haine de son avenir, raison qui le pousse à l'abandonner au profit d'un temps virtuel où il se sent plus à son aise : « *Je me suis construit une autre réalité, un soubassement du monde, une galerie dont le rythme est plus lent, syncopé, où tout geste est utile* » (p34). Le temps virtuel se reflète à travers le terme « *autre réalité* » signifiant un espace temps différent de celui où elle vit, qu'elle considère cependant comme une réalité et non un espace-temps virtuel et imaginaire.

Une illusion du réel qui rend compte de l'état d'esprit tourmenté et perturbé du locuteur qui a une double vie. Un autre monde où il peut exercer ses activités préférées, comme le démontre l'exemple suivant :

*«Maître de danse, je m'entraîne dans l'autre monde, la contrée de la déviance. J'enjambe les barrières,*



*jecolonise l'autre refoulé, je le normalise, il devient ma réalité. Je cours dans le sous-sol de la pensée droite, le gouffre d'où je tire mes plaisirs » (p49).*

On remarque à travers l'énoncé ci-dessus que le locuteur se tient en maître dans l'autre réalité qu'il s'est construite et qu'il appelle «*la contrée de la déviante*», le mot souligné nous informe sur le penchant qu'à locuteur pour la liberté et le non respect des règles. C'est à partir de ce moment que le locuteur erre dans son propre monde, un univers où il est le seul décideur. Il confirme sa coupure avec le temps dans l'énoncé qui suit :

*«J'ai délié mes attaches avec la vitesse du temps, le sablier est désormais sanglé par le goulot qui relie les deux ampoules du sablier, hier et demain ont abandonné leur tête dans le panier des accusés, mon temps est une poudre stagnante, une poussière mouillée qui ne s'écoule plus » (p35).*

Les attaches qui liaient le locuteur au temps sont désormais défait, à en croire l'emploi du verbe «*J'ai délié*», au point que le locuteur a immobilisé la vitesse du temps en le rendant statique en se référant à l'emploi de l'adjectif souligné «*poudre stagnante*». Il est devenu sa propriété avec l'emploi du pronom possessif de la première personne «*mon temps*» démontrant la possession du temps de la part du locuteur.

## 2)-Confinement dans le passé:

En premier lieu, dans «*La Voyeuse Interdite*», la locutrice fait une mise en opposition favorisant le passé au détriment du présent, le temps nostalgique vers qui elle se tourne à chaque fois qu'elle en ressent le besoin. Comme le révèle par exemple ce passage où au moyen de l'imaginaire, elle se déporte vers un autre temps (celui du passé) :

*«Le souvenir surgit dans la chambre, m'arrache au temps, me catapulte vers des sommets étrangers, et, aventurière peu téméraire, je me tiens sur le pic du passé avec dans ma gourde la moelle d'une aventure déjà vécue » (p62).*

L'intrusion du passé dans l'espace réel se reflète par l'emploi du verbe «*surgit*» introduisant le sujet «*le souvenir*» dont l'activité marque une imposante intervention, une force manifestée par les deux verbes qui suivent «*m'arrache et me catapulte*». L'expression «*je me tiens sur le pic du passé*» reflète un symbole de l'éternel retour où le temps est statique et immobile. Le passé représente un temps refuge pour celles écrasées sous le poids du temps présent, un temps monotone et ennuyeux, comme nous allons le voir, mêmes la tante et la

mère de la locutrice recourent au passé en évoquant une nostalgie qu'elles ont façonné à leur manière :

*« A mon tour je mentirai afin de combler le vide de mon adolescence ; je vivais avant vous, avant cette maison sordide, avant votre père cruel ! Et elles se sentiront coupables, comme moi aujourd'hui. Coupables de s'ennuyer, de haïr leurs parents, coupables d'en vouloir aux hommes de la rue, ces troubleurs de sommeil, coupables d'exposer leurs chair coupée pour trouver un brin de plaisir, un fond de mystère dans cette existence sans raison alors que le bonheur est si proche, juste là, dans une chambre obscure, au bord de la mer, à l'est d'Alger ! » (p83).*

La tante et la mère de la locutrice évoquent leurs souvenirs à leurs petites filles afin de les propulser dans un monde féérique où tout n'est que joie et plaisir. Elles se réfugient dans un passé remanié pour rechercher un peu de joie « bonheur » qu'elles trouvent à l'est d'Alger, le seul souvenir sur lequel elles s'accrochent.

Dans « *Poing Mort* », la locutrice s'est confinée dans son passé :

*«Le passé s'attarde sur mon cas, il se retire pour mieux s'étirer et dévale sur mon corps déjà bien affaibli, à la dérive, j'avance sans repère, confondant facilement la mort avec la naissance, la bonté avec la destruction. Clouée dans le fossé de mon enfance, je suis le porte parole de la femme en habit d'os, le fantôme de chair des années passées, la porteuse de faux, de couteaux et, les nerfs à vif, je me jette dans la gueule du loup : une nuit sur une dalle » (p53).*

L'entité temporelle (*le passé*) est devenue un agent actif, un sujet mettant en déroute la locutrice qui « *avance sans repère* » et s'embrouille l'esprit en « *confondant facilement la mort avec la naissance, la bonté avec la destruction* » avec l'emploi du participe présent souligné marquant la confusion qui s'est emparé d'elle. Le confinement se reflète par le participé « clouée » désignant l'immobilité à l'intérieur d'un espace qui la neutralise « *dans le fossé de mon enfance* » Un espace obscure et sans issue introduit par le nom souligné, où le temps régnant est l'enfance de la locutrice, une condamnation dans le passé éternel.

L'autorité du passé se manifeste également à travers cet extrait :

*« Quand le passé s'active pour rattraper le présent en une accélération incontrôlable, traduite par à-coups et dissonance, l'important est de garder les yeux grands ouverts. Le détail fatal ne doit pas échapper. Maître de l'histoire, il en décide le ton et le rythme. Une fois éclairées, les vieilles années s'affolent puis culbutent au-delà de la vérité ; dans un brouhaha d'écolières à peine formées, elles prennent à pleine bouche le souvenir pour le modifier, le lacérer à coup de faux et d'exubérance et de secrets. la mémoire s'estompe ou s'élargie comme le trait initial du dessin ou le sexe de l'être qui accouche » (p60).*

Ici aussi le passé remplit la fonction de sujet, dont l'activité est affirmée par l'emploi des verbes « *s'active et décide* ». Il détient le pouvoir de rejoindre le présent et prend le dessus sur lui car il est selon la mention qui en est faite dans l'énoncé « *le maître* » et l'emploi du verbe « *décide* » confirme son autorité sur le « *ton et le rythme* » de l'histoire (issue de l'imaginaire de la locutrice).

Dans ce dernier exemple, se reflète la supériorité du passé par rapport au présent :

*« J'embrassais les instants d'oisiveté, l'innocence des étreintes, les contes et les berceuses, je reconnaissais mes héros, mes figures et mes jouets dans une ronde nostalgique puis me recroquevillais sous des rêves lointains : Les songes bienheureux de la première nuit. Je ramenaï le souvenir à l'aide d'un câble métallique tendu entre le présent et mon petit passé, passerelle un peu mince, elle faisait glisser un téléphérique miniature où j'avais entassé pêle-mêle mes personnages d'invention. Le véhicule de la mémoire assurait la navette, il se chargeait d'anecdotes de l'autre-temps et les déposait dans le cadre de mon présent reconstruit. Je refusais la vie, son cours et sa forme » (p43).*

A travers les occurrences présentes dans le passage ci-dessus, nous remarquons d'abord l'emploi de l'adjectif « *reconstruit* » désignant le présent auquel, la locutrice apporte des modifications, par le biais de la mémoire qui assure le voyage « *navette* » des anecdotes du passé pour les installer dans le présent. Le souvenir était imposé par la locutrice elle-même qui crée un pont « *d'un câble métallique tendu, passerelle, téléphérique* » entre le présent et le passé sur lequel elle le fait passer. Un souvenir d'enfance (nostalgique) puisqu'il est chargé de personnages fictifs qui faisait son bonheur autrefois.

Quant au temps dans « *Le Bal Des Murènes* », il est rétrospectif, car le locuteur se déporte dans un monde inspiré des événements passés (ceux de la guerre), où il compatit aux malheurs des anciens prisonniers qui étaient en captivité dans la cave de sa maison et dont il a retrouvé les photos, élément à l'aide duquel il s'est muté dans leur espace et leur temps :

*« J'ai trouvé mes frères. Je ne les invente pas, ils sont entassés dans un carton, au grenier, sous forme de photographies. Ils ont mon âge mais le temps est autre, c'est le temps de la guerre et de la terreur » (p31).*

Le locuteur utilise le terme « *frères* » pour démontrer la force du lien qui l'unit aux prisonniers figurant sur les photographies. Les détenus du temps de la terreur.

Le locuteur recherche la vérité, l'histoire qui s'est déroulée dans la cave de leur maison :

*« Je sonde la demeure, je ravive son passé, j'interroge les murs, je viole la loi de l'oubli, je ranime les braises, un bûcher craque sous les cendres, du feu sort de la terre. La cave ne fut pas un abri pour se protéger des obus, des descentes, des rafles, elle ne fut pas non plus une simple remise où s'entassaient les pelles, la*

*tondeuse, les bouteilles. Les bons crus ne sont pas les seuls à avoir vieilli sous sa voûte, on a retrouvé ici des os. « Une saleté que le chien a ramenée puis enterrée », dit ma mère. Un tibia, un coude éclaté, une cote d'homme en vérité. Elle ment, elle sait. Elle connaît l'histoire, elle me la racontée. Pour me faire peur » (p36).*

Sa quête se reflète par l'emploi du verbe « raviver le passé, » qui a pour sens de ressusciter la vérité qui réside dans le passé dont personne ne veut en parler sous prétexte de « l'oubli » qui s'impose comme règle instaurée par la mère qui connaît « *sait* » la vérité, mais qui « *ment* ». Le locuteur dévoile la vérité en niant, par l'emploi de la négation « ne...pas », les fonctions banales qu'on lui incombe tel : Abriter des personnes des dangers extérieurs propre à la guerre (*obus, rafles, bombes*), ou son utilisation comme simple remise où sont entassées « *les pelles et la tondeuse* ». Dans ce second énoncé, les soupçons à l'égard de ce qui se tramait dans la remise sont affirmés comme suit : « *Je sens une histoire grave, un événement, une révélation. Je crois entendre les cris d'une femme, des gammes de verre pilé remonteraient de la cave à ma chambre* » (p35). Le locuteur est investi d'un sentiment de l'ampleur de l'événement qui s'est déroulé dans la cave, comme il le cite « *je sens une histoire grave* » avec l'emploi de l'adjectif « *grave* » qui répond du poids accablant de l'histoire, une vérité dévoilée comme le démontre l'emploi du nom la désignant comme une « *révélation* ». Par l'intermédiaire de la manifestation surnaturelle des tortures qui se perpétueraient dans la cave et dont l'écho raisonne toujours dans la maison : « *cris de femmes, des gammes de verre pilé qui remontaient de la cave à ma chambre* ». Le bruit se manifeste à travers le nom « *cri* » qui est un bruit strident dont la visée est d'alerter d'un danger ou l'expression d'une douleur. La scène de torture se répète au moyen du bruit émanant du sous-sol, donc le passé ressurgit sous forme sonore fin de hanter l'esprit du locuteur qui prend conscience de la teneur solennelle des événements antérieurs demandant à être éclaircis et dévoilés afin de percer au grand jour les maltraitance dont faisait l'objets les prisonniers à cette ère de guerre. A en croire l'emploi de l'expression suivante : « *Le temps se répète, la volonté de nuire est entretenue* » (p13). Nous remarquons l'emploi du verbe itératif souligné introduisant ainsi une action à répétition pour soutenir sa perdurance. Ce temps (le passé) est nuisible car en perdurant, il fait aussi perpétuer « *la volonté de nuire* » qui est consolidée par le verbe présent dans l'énoncé « *est entretenu* » accentuant la durabilité de cette volonté.

Le locuteur est dans l'obligation de dévoiler la vérité cachée :

*« Je cherche la piste, investi d'une mission. Je me sens si proche d'elle, seul à entendre ses gémissements. Elle implore, je suis la lumière de son ombre, l'agent du secret. Je suis de sa famille et de son rang. Exclue, nous perdons tous les deux en force d'existence » (p36).*

Comme il l'affiche dans la séquence ci-dessus, il a une « mission » que lui a confiée l'ancienne détenue qui l'habite et pour laquelle il est pris de compassion en déclarant «*Je me sens si proche d'elle, Je suis de sa famille et de son rang, Exclue, nous perdons tous les deux en force d'existence* ». L'intimité du lien liant le locuteur à la femme en détresse l'habitant est reflétée par le glissement des pronoms personnels du « je » vers le « nous ». Le pronom de la deuxième personne du pluriel révèle le rapprochement et la cause commune de l'exclusion poussant le locuteur à mieux comprendre cette femme avec qui il partage la même souffrance. Ainsi que le lien de famille qui les relie davantage.

Nous avons remarqué à l'issue de l'analyse des trois œuvres que le passé est une entité temporelle qui refait surface avec une force telle qu'elle écrase le présent. L'enfance des locuteurs a marqué leur vie au point où ses souvenirs sont devenus éternels, ils évoluent dans un espace-temps irréel issu de l'imaginaire des locuteurs.

Une fois que le personnage principal se déporte dans un temps virtuel, il se retrouve également dans un espace irréel et nous avons détecté cette dualité même au niveau du discours tenu par les trois narrateurs. Cette dualité représente un vacillement et une instabilité identitaire qui représente le point convergeant qui nous conduit vers une et seule déduction, que ces trois personnages principaux ne sont en fait qu'une seule et unique personne qui revêt à chaque fois un rôle différent « *Fikria* » dans « *La Voyeuse interdite* », la narratrice dont le nom n'est pas mentionné dans « *Poing mort* » et le locuteur dans « *Le Bal Des Murènes* ». Ces trois locuteurs qui ont la même perception et partageant la même haine envers ceux qui les entourent et portent le même jugement dans la plupart des cas ne sont en fait qu'un « je » derrière lequel se cache l'auteur « *Nina Bouraoui* » dont nous essayerons de révéler la présence, premièrement en effectuant le repérage de l'énonciation discursive à travers laquelle s'exprime un locuteur « *Nina Bouraoui* » voulant transmettre un message aux lecteurs, ensuite en décelant les marques de la subjectivité dans les récits et les traces de l'embrayage à travers l'analyse des temps verbaux et les déictiques.

## 2)-Repérage énonciatif de la subjectivité dans les trois romans.

### 2.1)-Énonciation historique/énonciation discursive :

On définit communément l'énonciation comme « *la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* » (Emile Benveniste), acte que l'on oppose à l'énoncé, objet linguistique qui résulte de cet acte. Tout énoncé, avant d'être ce fragment de langue naturelle que le linguistique s'efforce d'analyser, est en effet le produit de cet événement unique, son énonciation qui suppose un *locuteur*, un *destinataire*, un moment et un *lieu* particulier.

Emile Benveniste met en place deux systèmes de tiroirs, qu'il appelle le « *Discours* » et « *l'histoire* » : Le premier suppose un embrayage sur la situation d'énonciation, le second l'absence d'embrayage, une rupture avec la situation d'énonciation. En fait, très rapidement les successeurs de Benveniste ont préféré au terme « *histoire* » celui de « *récit* » et c'est cet usage que nous suivrons à présent.

Les termes « *discours* » et « *récit* » ne doivent pas être entendus ici dans leur sens usuel ; il s'agit de concepts grammaticaux référant à des systèmes de repérage des énoncés. Relève du discours toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à sa situation d'énonciation (*je/tu/ici/maintenant*), autrement dit qui implique un embrayage. « *Le récit* », en revanche, correspond à un mode d'énonciation narrative qui se donne comme dissociée de la situation d'énonciation. Cela ne signifie pas qu'un énoncé relevant du « *récit* » n'a pas d'énonciateur, de Co-énonciateur, de moment et de lieu d'énonciation, mais seulement que la trace de leur présence est effacée dans l'énoncé : Les événements sont présentés comme « se racontant eux-mêmes ». Toutefois, même si le passé simple ne s'utilise pas à l'oral, même si le récit efface autant que faire se peut les marques de subjectivité, et donc d'intersubjectivité, la narration demeure un acte de communication. : Il se trouve seulement que son auteur et son récepteur sont des places présupposées par l'institution littéraire, et non un « *je* » et un « *tu* » immédiats.

On reconnaît le plan historique de l'énonciation « (...) à ce qu'il impose une délimitation particulière aux deux catégories verbales du temps et de la personne prises ensemble. »

On définit le récit historique comme « (...) le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique autobiographique. ».

Dans le cas de notre étude, nous avons affaire à des romans où l'auteur a mis en place des narrateurs qui sont en même temps personnages principaux. L'instance narrative est présentée par le pronom personnel « *je* » qui la représente dans le récit. Toutefois, les trois œuvres obéissent à la progression qu'exige l'énonciation discursive, car le narrateur est un locuteur s'adressant au lecteur avec l'intention d'influencer sa façon de voir les choses.

Le locuteur dans ces trois romans émet des (jugements, perceptions, évaluation et mise en distance au moyen du discours), ce qui classe nos trois œuvres dans le cadre de l'énonciation subjective présentant des marques manifestant la présence de la subjectivité dans les romans de Nina Bouraoui. On déduit que la valeur sémantique et sémiotique d'un signe « (...) *résulte d'une activité du locuteur qui met en action la langue.* ». En plus de la présence des déictiques manifestant la subjectivité dans le discours *Bouraouien*, nous soulignons les temps verbaux utilisés dans les récits qui appartiennent plus au domaine de l'énonciation discursive qu'à l'énonciation historique ou « *récit* » qui compte sur le registre des temps verbaux (*passé simple/ Imparfait*) alors que les temps verbaux utilisés dans nos trois récits appartiennent au domaine du discours, car le (*présent*) présente la suprême présence dans les récits.

En somme, dans l'énonciation, la langue se trouve employée pour exprimer le rapport de l'individu au monde, sa vision du monde.

## 2.2)- Marques de subjectivité dans les discours Bouraouiens.

### 2.2.1) - Les déictiques :

Les déictiques sont les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir :

- La situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocataire.
- Les rôles que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé(17).

---

17)- Catherine Kerbrat-orecchionni, *l'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, coll « linguistique », France, 1980.

Il est de l'essence de la littérature de ne mettre en relation le créateur et le public qu'à travers les mises en scène de l'institution littéraire. Même si un roman se donne pour autobiographique, le « *je* » du narrateur est rapporté à une figure de « *narrateur* », et non à l'individu qui a effectivement écrit le texte. Contrairement à ce que laisse entendre une certaine imagerie romantique, le texte littéraire n'est pas un message circulant de l'âme de l'auteur à celle du lecteur, mais un dispositif ritualisé, où sont distribués les rôles

Pour lever l'équivoque attachée au terme « *situation d'énonciation* », il vaut mieux réserver cette notion aux linguistes qui travaillent sur des énoncés d'un point de vue strictement linguistique. Quand il s'agit de textes (relevant de « genre » c'est-à-dire de dispositifs de communication socio-historiquement définis), on parlera plutôt de contexte de production pour désigner les conditions empiriques de production d'un texte : Tel journaliste, tel écrivain en chair et en os... écrivant tel genre de texte dans telles circonstances. En revanche, on parlera de scène d'énonciation pour la situation dont le texte prétend surgir : non celle de l'individu Proust écrivant dans sa chambre aux murs couverts de liège, mais celle du narrateur de « *A La Recherche Du Temps Perdu* », celle où le lecteur entre en contact avec une instance proprement littéraire dans un temps et un espace définis par l'énonciation du texte.

On peut aller plus avant et distinguer trois plans complémentaires à l'intérieur de cette « *scène d'énonciation* » : La scène englobante, la scène générique, la scène scénographique.

La scène englobante est celle qui correspond au « *type de discours* ». Quand on entre en contact avec un texte, on doit être capable de déterminer s'il révèle du type de discours religieux, littéraire, politique. Dans notre cas que la scène englobante des trois œuvres de Nina Bouraoui est celle où un écrivain s'adresse à des lecteurs de littérature.

La détermination de cette « *scène englobante* » ne suffit pas à spécifier les activités verbales, puisque l'on n'a pas affaire à du politique, du philosophique, du littéraire... non spécifié, mais à des genres de discours particuliers : On peut donc désigner de « *scène générique* ». Un genre est un ensemble de normes, variables dans le temps et l'espace, qui définissent certaines attentes de la part du récepteur : Le lecteur d'un roman d'espionnage n'a pas les mêmes attentes que le spectateur d'une tragédie classique. Ces normes portent sur les divers paramètres de l'acte de communication : une finalité, des rôles pour ses partenaires, des circonstances appropriées (un moment, un lieu), un support matériel (oral, manuscrit, imprimé...), un mode de circulation, un mode d'organisation textuel ( plan, longueur...), un certain usage de la langue ( l'auteur doit choisir dans le répertoire des variétés linguistiques :



diversité des langues, des niveaux de langue, des usages en fonction des régions ou des milieux , etc.). (18)

En littérature, cette catégorie du « genre » renvoie à des fonctionnements hétérogènes : Un certain nombre de genres littéraires sont des routines qui s'imposent aux écrivains comme la tragédie au xxii<sup>e</sup> siècle par exemple.

A La question, quelle est la scène d'énonciation des trois romans « *Le Bal Des Murènes, La Voyeuse Interdite, Poing Mort* » ? On peut apporter deux réponses :

- a)- C'est celle où une écrivaine s'adresse à des lecteurs de littérature.
- b)- C'est celle où une romancière s'adresse à un lecteur de roman.

Quand à la troisième scène « *La scénographie* » c'est celle d'un narrateur omniscient intradiégétique puisqu'il est en même temps personnage principal et locuteur, s'adressant à un lecteur en vue de dénoncer l'ordre établi ou un abus.

Par cette institution littéraire, l'auteur « *Nina Bouraoui* » met en scène le déictique « *je* » affichant un mal qui le ronge à cause d'une situation qu'il a du mal à vivre et qu'il dénonce en essayant de relier le lecteur à sa cause en l'interpellant, prenons cet exemple de l'œuvre « *La Voyeuse Interdite* » :

«-Je ne pourrai jamais quitter ma rue. Je fais corps avec elle comme je fais corps avec ces filles des maisons voisines. Chaque nuit, à tour de rôle, compagnes fidèles sans nom ni visage, nous nourrissons nos âmes d'un nouvel élan strictement spirituel ; les Mauresques plaintives se renvoient le murmure du semblable, l'hymne à la douleur commune, il faut être attentive et vigilante afin de l'attraper au vol avant qu'il ne s'écrase sur la chaussée séparatrice » (p11).

Comme nous le voyons, l'acte de locution est pris en charge par le pronom personnel « *je* », un « *je* » représentant la locutrice, compatissant avec les autres personnes auxquelles elle s'unit en raison de leur appartenance au même sexe (féminin), elle les traite de « *compagnes* » nom désignant une amitié animée par un intérêt commun, celui de dénoncer la mauvaise condition de vie des femmes dans un pays musulman.

---

(18)- Dominique Maingueneau, *linguistique pour le texte littéraire*, 4<sup>e</sup> édition Nathan, Paris, 2003.

Donc ce « je » est significatif manifestant le mouvement militant des femmes à travers la voix de sa représentante « Fikria » dans le récit, un discours véhiculant un mal être qui a pour finalité d'apporter un changement, une subversion à l'ordre établi. Cette intention du changement est manifestée dans le discours suivant :

*« -Laissez-moi rire ! Jalouses de nos sens et de notre beauté nous entretenons une fausse pureté. Oui je le dis, fausse ! Venez homme ! Venez vous reposez de votre quête sans succès sur le creux de nos ventres, venez admirer les embryons d'impureté germer loin de vos caresses ! Venez sentir l'âtre parfum du vice et de la décadence qui embaume nos jardins solitaires et délaissés ! Attrapez des fenêtres les rêves des mauresques qui s'imaginent sous leur couvertures un ballet de verges insatiables aussi cinglantes que le fouet du père, aussi coupante que la faux de la mort » (p13).*

La locutrice dans cet extrait apporte un point de vue, une opinion indiquant sa marque subjective dans le discours qu'elle tient. Elle qualifie la pureté qui est l'objectif de tous les parents de « fausse », en ajoutant un point d'humour en ironisant cette situation afin de se moquer de ce symbole « pureté » auquel tient tous les parents pour préserver l'honneur de leur famille qui n'est que pur utopie. La visée illocutoire réside dans l'état persuasif qu'utilise l'auteure pour convaincre les hommes de venir les rejoindre en utilisant le verbe itératif « venez » au mode impératif afin d'accentuer le besoin qu'elles ont d'avoir les hommes à leur côtés, qu'elles ont les mêmes désirs qu'eux (sexuels), car elle les appelle à venir attraper :

*«Les rêves des mauresques qui s'imaginent sous leur couvertures un ballet de verges insatiables aussi cinglantes que le fouet du père, coupante que la faux de la mort ».*

Donc la situation de communication (d'énonciation) dans ce cas implique la locutrice autant qu'émettrice, le lecteur (homme) autant que récepteur qu'elle essaye d'influencer à travers l'état persuasif par le biais du roman: (l'itération et l'ironie).

Dans la même lancée du premier roman, dans le deuxième roman « *Poing Mort* », l'auteur met en scène un « je » communiquant son mal être, sa solitude et sa marginalisation, prenant l'exemple le plus significatif afin de faire preuve de brièveté :

*«Où suis-je ? Là, une vivante parmi les vivants qui aiment sonner la cloche de fermeture, ici une triste femme dont le langage est appauvri par le vide ambiant, plus loin une désaxée qui s'est entichée de la dernière expérience. Morbide n'est pas le mot, erreur est la situation. J'ai choisi l'autre camp, celui des allongés. Plus de regard pour me juger, plus de voix pour ordonner » (p40).*

Dans l'extrait ci-dessus, la locutrice définit sa vie comme un néant «*vide ambient* » qui la rend « triste ». Une situation qui la pousse à prendre un choix, celui de fuir les regards en optant pour la solitude et la vie au milieu des morts «*celui des allongés*». Le « je » utilisé dans la deuxième proposition est un déictique car l'action de choisir de vivre auprès des morts introduit une prise de position désignant une subjectivité impliquant un engagement vis-à-vis d'une situation que la locutrice -présentée par le « je » actif- refuse et rejette.

Dans « *Le Bal Des Murènes* », l'auteur met en scène un « je » luttant contre l'oubli, à la recherche de la vérité, des secrets de guerre dont étaient victimes ses ancêtres. Un « je » s'adressant aux lecteurs dont la finalité est d'éveiller les consciences sur la nécessité de découvrir l'histoire de tout un peuple, de condamner les actes répréhensibles de ceux qui doivent être mis sous les lumières afin de dévoiler toutes les atrocités dont ils sont coupables, pour que leur crimes ne restent pas impuni. En bref un « je » qui souffre, ressentant la souffrance de ses ancêtres et à qui il veut rendre hommage en révélant leur bravoure, et leur stoïcisme face à la torture et à la douleur:

*«Je sonde la demeure, je ravive son passé, j'interroge les murs, je viole la loi de l'oubli, je ranime les braises, un bûcher craque sous les cendres, du feu sort de la terre. La cave ne fut pas un abri pour se protéger des obus, des descentes, des rafles, elle ne fut pas non plus une simple remise où s'entassaient les pelles, la tondeuse, les bouteilles. Les bons crus ne sont pas les seuls à avoir vieilli sous sa voûte, on a retrouvé ici des os. « Une saleté que le chien a ramenée puis enterrée », dit ma mère. Un tibia, un coude éclaté, une cote d'homme en vérité. Elle ment, elle sait. Elle connaît l'histoire, elle me la racontée. Pour me faire peur » (p36).*

Le déictique « je » employé dans la séquence ci-dessus remplit la fonction de sujet agissant, à la recherche de la vérité des événements qui se sont déroulés dans la cave de la maison, l'objectif du locuteur est de dénoncer des crimes contre l'humanité en niant des faits présentés par sa mère qu'il qualifie avec le verbe dévalorisant souligné « *elle ment* », pour pousser le lecteur en instaurant un climat de suspens au moyen de la négation à imaginer ce qui s'est passé dans le sous-sol. Puis au fur et à mesure de l'évolution du récit, il confirme les tortures et les crimes qui se sont perpétrés au sous-sol meurtrier : «*Je me protège, j'ai choisi la chambre la plus éloignée de la cave, le sous-sol meurtrier. Réquisitionnée pendant la guerre, la maison avait sa salle de torture* » (p12). Le locuteur est investi par le sentiment de peur, car il a choisi la dernière chambre de la maison afin de se préserver « protéger » de la cave qu'il affirme qu'elle est « *une salle de torture* ». La subjectivité se reflète par l'attitude du locuteur qui condamne ces crimes en voulant les dénoncer : « *Tout remonte de la cave au toit. Je transporte, malgré moi, l'inavouable, je rends mobile l'obscurité que fige les années ; je fais lumière sur le noir* » (p65). Il est habité en fait par une

ancêtre qui l'a choisi pour dévoiler la vérité, mission qu'il prend à cœur en raison du sentiment d'appartenance et de compassion qu'il a pour les anciens détenus qu'on déjà vu qu'il appelle « *mes frères* » en raison du lien intime qui le lie à eux .

#### 2.2.2)- Les temps verbaux.

Au plan de l'énonciation historique s'oppose un autre plan, celui du discours (19). Le système temporel du discours est différent de celui de l'énonciation historique en ce sens où il emploie toutes les formes personnelles du verbe (*je/tu et il*). Pris dans sa plus large extension, Le discours désigne « *toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière.* » (20)

En plus, dans le discours, le registre des temps verbaux est plus complexe « (...) *tous les temps sont possibles sauf un, l'aoriste.* » (21) Les temps fondamentaux du discours sont le présent, le futur et le passé composé.

Le français comme toutes autres langues a élaboré un système temporel complexe. Selon Weinrich trois dimensions sont possible pour recouvrir la syntaxe du verbe. Chacun de ces traits sémantiques s'appuie sur une opposition binaire autour de laquelle s'organise le système temporel :

- L'attitude de locution (registre temporel).
- La perspective de locution (perspective temporelle).
- La mise en relief (relief temporel).

---

19)-Indiquant ici la diversité des discours : oraux et écrits. En ce qui nous concerne, nous nous intéressons bien évidemment au discours écrit.

20)-Ibid.

21)-Ibid.

En ce qui nous concerne le système qui fait l'objet de notre étude est bien le premier point concernant l'attitude de locution se présentant comme suit :

L'attitude de locution :

Le lecteur est confronté à deux ordres précis de la succession des temps dans un récit, selon la prépondérance d'un temps ou d'un groupe de temps sur d'autres. Un phénomène appelé « *la dominance temporelle* ».

-Le premier groupe : Le présent, le passé composé et le futur (les temps commentatifs).

- Le deuxième groupe compte : Le passé simple, l'imparfait, le plus que parfait et le conditionnel (les temps narratifs).

A partir de cette distinction, on peut appeler des textes commentatifs ou textes narratifs ceux qui connaissent une forte concentration soit du premier ou du deuxième groupe de temps.

L'intention du locuteur d'établir une communication avec le lecteur en vue de l'influencer est révélée par la récurrence obstinée des temps verbaux. Cette attitude de communication détermine si il est question d'un commentaire qui mérite une lecture vigilante de la part du lecteur ou simplement un récit face auquel le lecteur peut prendre du recul sans se sentir pour autant interpellé ou impliqué ou plus clairement visé. De plus cette attitude de communication met en opposition les deux groupes de temps, celui du monde commenté à celui du monde raconté. Ce que *Weinrich* dénomme *attitude de locution*.

Le monde commenté(le commentaire) :

Face au commentaire, le lecteur tient une attitude de réception active, selon la terminologie de *Weinrich* avec « *participation active et concernée* ».Le commentaire doit par conséquent être perçu comme action.

Dans nos trois œuvres respectives de « *Nina Bouraoui* », la catégorie textuelle dominante est bien le texte commentatif. Malgré quelques apparitions de textes narratifs, car les récits mêlent dans leur structures les temps des deux monde (commenté vs raconté), le texte commentatif est appelé ainsi car il comporte majoritairement des formes temporelles du commentaire.

Les textes de « *Nina Bouraoui* » peuvent être perçus par les lecteurs comme des messages destinés aux hommes (exemples de « Fikria » dans notre précédent titre (déictique), utilisant l’impératif invitant les hommes à venir et à dépasser ces traditions et ces règles qui les séparent) et destinés à toute femme désirant être libre. Bouraoui s’affiche dans ses récits comme la représentante de toute femme souffrante de servitude et de maltraitance. C’est-à-dire, ses messages peuvent être lus comme une information concernant l’existence des femmes enfermées et condamnées à la réclusion et à la marginalisation. Les récits représentent des cris de douleurs des femmes extériorisant un mal d’une existence vécue dans des conditions insupportables où leur identité est effacée. Le temps qui semble le plus important à retenir dans le monde commenté et qui représente l’intention d’agir sur le lecteur pour le rallier à la cause des femmes dans les récits de « *Nina Bouraoui* » est le présent.

Cette signification du présent est pertinente dans les situations de communication où le texte s’apparente de l’action. Par exemple, dans certains des séquences présentes dans les trois œuvres, on dénombre quelques unes d’entre elles qui appellent à la révolte et la subversion, prenons l’exemple de « *La Voyeuse interdite* » où la récurrence du discours subversif est assez imposant :

*« Un message ? Oui. Descendez de vos tanières, ne perdons plus notre temps et le leur, désorientons avec courage le cours de la tradition, nos mœurs et leurs valeurs, arrachons rideaux et voiles pour joindre nos corps ! Et un carnaval de mains brisera les vitres, brisera le silence » (p14).*

La nature du discours est déjà inscrite au début avec la mention du nom « message » qui détermine l’intention de l’auteur de communiquer avec le lecteur. La dominance dans ce message appartient à l’impératif présent qui implique une volonté directe de communiquer, et une volonté flagrante d’influencer l’opinion du destinataire au point de l’ordonner. Les verbes soulignés confirment la prédominance de l’impératif dans cet extrait, avec un glissement du « vous » vers le « nous » solidaire qui atténue un peu la teneur de l’impératif en introduisant l’implication de la locutrice, un système de persuasion propre aux politiciens qui s’impliquent dans leur discours pour créer un climat de solidarité et d’engagement pour réaliser des objectifs bénéfiques et communs afin de changer le cours de l’ordre qui leur est défavorable.

De ce qui est de la locutrice dans « *La Voyeuse Interdite* » elle voudrait s’unir avec les hommes afin d’abolir les règles imposées par la tradition qui est à l’origine de leur séparation, la cause principale de leur tristesse. L’action dans ce discours est introduite par l’emploi du présent de l’impératif et le déictique « nous ». Le présent est aussi un temps qui peu véhiculer

des réflexions subjectives tel que le montre le locuteur dans le troisième roman « *Le Bal Des Murènes* » en exprimant un jugement de valeur par rapport aux événements fâcheux qui s'étaient déroulés au moment de la guerre :

*« Pourriture d'interrogatoires, ramassis de cris et de coups, ordure de chaînes, de menottes, de boulet, puanteurs de menaces et d'exécutions, la base de la maison est malsaine, encombrée d'un marécage historique dont les racines contaminent les plâtres, les pierres, les bois, les habitants de la demeure. Le passé frappe, la cruauté se transmet. Le souvenir transforme la tuerie de jadis, son bain de sang, en petits filets acides et sadiques » (p12).*

Le locuteur dans cet énoncé exprime une prise de position par rapport aux mauvais traitements et aux tortures que subissaient ses compatriotes et que d'ailleurs il condamne en les dénonçant. Les verbes qu'a utilisé le locuteur (frappe, transmet, transforme) ont un aspect au mode de procès non conclusif (selon la terminologie de D. Maingueneau) désignant une action qui ne va pas à son terme. Comme l'exemple suivant : « il prend la vie du bon côté »(22). Ce mode de procès de procès est employé dans cette séquence afin de démontrer l'effet permanent de la nuisance que leur inflige le passé avec tous ses mauvais souvenirs (tortures, tueries, maltraitements et autres).

Dans le deuxième roman « *Poing Mort* » le présent est un temps plus utilisé pour manifester une douleur et un mal être. La locutrice dans ce roman choisit la réclusion et la marginalisation afin de fuir les regards des gens et leurs jugements. Dans cet ouvrage, elle communique sa douleur et son désarroi car elle le dit clairement :

*« Si je m'attarde sur les lits de pierre, ce n'est pas par goût du tragique, mais par conscience de mon inutilité. Qui a le droit de me juger ? Dieu peut-être ? J'ai fréquenté ces maisons où les bougies catapultent dans un souffle de soufre l'espoir, je me suis baissée pour prier le long des autels fleuris, j'ai compté et recompté les dentelles du drap sacré, j'ai levé les bras vers la sublime Madone pour le pardon, j'ai essayé de calmer mes aspirations néfastes, oh oui ! J'ai pleuré des heures et des heures durant, changeant chaque jour de figures de saints pour me guérir » (p73).*

---

(22)- Exemple pris de l'ouvrage de : Dominique Maingueneau , *linguistique pour le texte littéraire* », 4<sup>e</sup> édition Nathan, Paris, 2003

Dans la séquence ci-dessus, la locutrice reconnaît sa maladie (qu'elle est guidée par ses aspirations néfastes) en déclarant sa volonté de vouloir « guérir », elle essaye d'abrèger ses souffrances en fréquentant l'église, avec l'extrait (phrase n°2) qui le démontre. La locutrice cherche le salut de l'âme, elle le révèle en employant le terme « pardon » qu'elle cherche auprès de la Madone sans pouvoir le trouver. En affirmant avoir essayé ; son échec est affirmé par le simple emploi du verbe « avoir essayé » qui n'est pas suivi de son résultat positif, sous-entendant ainsi un résultat négatif.

Nous constatons à travers l'emploi qui en est fait dans le récit des temps verbaux, la volonté de l'auteur d'agir sur le lecteur en attirant son attention sur les mauvaises conditions de vie des femmes et la maltraitance dont elle font l'objet., avec l'usage de remises en question, avec aussi l'emploi de l'impératif et l'emploi d'une structure complexe d'un registre argumentatif mêlant l'ironie à des implicatures de toutes sortes( dans le but de toucher l'affecté du lecteur) dans un dispositif énonciatif complexe.

### 3)-La réception à l'aide de l'autofiction.

La naissance du genre de l'autofiction est survenu à la suite de réflexions de certains théoriciens qui l'ont mise à jour, le terme est venu comme suit : « *Je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement les miennes. Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens forme du terme il y a ici ? Le meilleur terme, serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : Autofiction.* »(23).

L'inventeur du terme « *Autofiction* » est *Serge Doubrovsky* . Ce mot apparaît la première fois sur la quatrième couverture de son œuvre « *Fils* » :

« *Autobiographie ! Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style, fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à une aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils des mots, allitération, annonce, dissonances, écriture d'avant ou d'après, littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction patiemment onaniste qui espère faire maintenant partager son plaisir* ».

---

23)- Genette Gérard, *Palimpsestes*, Paris, seuil, 1992, p.358]. Tiré du site : [http://tel.archives-ouverture.fr/docs/00/04/70/04/pdf/tel\\_0006609.PDF](http://tel.archives-ouverture.fr/docs/00/04/70/04/pdf/tel_0006609.PDF). Consulté le 18-12\_2010 à 20h12.



D'emblée l'autofiction se rattache à l'autobiographie. Elle représente son point de départ. Cependant *Dobrovsky* affirme que c'en est pas une. Il s'agit d'un nouveau genre où règne la liberté. L'autofiction est une nouvelle pratique d'écriture qui s'établit à partir de la réalité et ne s'invente pas d'une pure imagination, du néant. *Gasparini* lui donne une autre appellation qu'autofiction, celle de « *fonctionnalisation de soi* »(24).

*Kosinski* emploie le mot « *autofiction* » pour qualifier son livre « *l'oiseau bariolé* » et le définit ainsi :

« *Un genre littéraire assez généreux pour permettre à l'auteur d'adopter la nature de son protagoniste fictif* ». (25).

Ce qui signifie que l'auteur passe de l'univers de la réalité à l'univers de la littérature. *Gasparini* a plutôt tendance à classer l'autofiction autant que sous genre de l'autobiographie. Il suggère la définition suivante :

« *Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disprate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience* ». (26)

La thématique de l'autofiction reste assez taboue, inspirée de la psychanalyse, elle affectionne des thèmes comme la schizophrénie, les troubles mentaux, la sexualité dissolue, le doute et les troubles de l'identité qu'elle tente, dans une certaine mesure de reconstruire. *Vincent Colonna* a une autre conception de l'autofiction qui n'est pas en accord avec celle de *Dobrovsky* puisqu'elle propose une fictionnalisation de soi totale dans l'œuvre. Loin de l'identité de l'auteur :

« *L'autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle* ».

---

24)- GASPARINI PHILIPPE, *Autofiction, une aventure du langage*, Seuil,2008.

25)- Kosinsky Jerzy, *passing by, selected essays*,New York, Grove press, 1962 et 1991 in GASPARINI Philippe, *Autofiction, une aventure du langage* , op.cit,49.

26)- Gasparini Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, op.cit, p.311.

Nous à partir de l'analyse que nous effectuons, nous nous rangeons plutôt à la conception de *Dobrovsky* (qui est présentée tout en haut) afin d'analyser l'aspect autofictionnel subsistant dans les trois premières œuvres de « *Nina Bouraoui* ».

L'autofiction et l'autobiographie ont en commun un point essentiel, celui d'être deux formes d'écritures du moi. Selon *Gasparini* : « *L'autofiction est une version « postmoderne » de l'autobiographie* » (27).

Nous avons présenté les différentes conceptions définissant ce genre d'autofiction afin de mettre en exergue l'aspect subjectif de ce genre qui représente le meilleur moyen choisi par *Bouraoui* afin d'extérioriser son mal être (à travers le corps en douleur), d'exposer sa prise de position (regard vis-à-vis des traditions, de la religion et de la société) et surtout, l'autofiction lui fournit une brèche qui lui permet de s'échapper des tracas et tourments de la vie réelle ,en lui proposant l'issue de « l'imaginaire » qui est l'un des procédés qui caractérisent ce genre d'*autofiction* . En bref, parler d'elle même à travers les trois fictions présentées dans chacun des romans : « *La Voyeuse Interdite. Poing Mort et Le Bal Des Murènes* » que nous allons voir d'ailleurs en plus détaillé dans le titre suivant.

---

27- Gasparini Philippe, *Autofiction, Une aventure du langage*, op, cit, p.288.

### 3.1)- Dévoilement de soi à travers la fiction :

Dans son œuvre : « *Autofiction et dévoilement de soi* », *Madeleine Ouellette Michalska* remarque que les femmes dans cette dernière décennie sont nombreuses à pratiquer l'*autofiction* car :

«...d'avoir occupé si longtemps la position inconfortable et ambiguë de l'entre-deux nature/culture a incité la femme à développer les feintes du non-dit, du dit sans en avoir l'air, du mi-vrai, mi-faux". (28).

Pour justifier cette théorie et authentifier l'appartenance des trois œuvres de « *Nina Bouraoui* » au genre de l'autofiction, nous avons décidé d'appliquer la théorie d' « *Ouellette Michalska* » sur nos corpus et de relever ses principales composantes citées dans l'énoncé ci-dessus, qui sont : le non dit, le dit sans en avoir l'air et le mi-vrai, mi-faux, En relevant des exemples des trois romans révélant la présence effectives de ces composantes.

-En premier lieu, *Ouellette Michalska* parle de la position inconfortable de la femme entre nature/culture. L'entre deux nature/culture est bien mis en évidence dans les deux premiers romans de « *Bouraoui* », surtout le premier « *La Voyeuse Interdite* », la locutrice, personnage principale « *Fikria* » (dont nous analyserons la situation en détaille un peu plus loin) est accablée par le poids de la tradition, et de sa culture arabo-musulmane qui la prive de sa liberté comme en témoigne l'extrait suivant :

«Pures trop impures ! Franchement vous ne faites pas le poids ! Pensez au lourd fardeau du temps qui entraîne inlassablement dans son cycle infernal des torrents de règles, de coutumes, de souvenirs de réflexes, d'habitudes, des torrents de bout dans lesquels s'ensevelit votre sexe déjà coupable à la naissance. Gouffre de l'apriori et de l'inné ! » (p13).

Dans cet extrait se reflète limpide le paradoxal rapport culture/nature dont nous faisons référence. Car suivant l'énoncé, la locutrice décrit les coutumes, traditions, habitudes et règles comme un « *fardeau* » qu'elle caractérise par l'adjectif « *lourd* » afin de signaler la charge pesante que les femmes de la même culture (arabo-musulmane)-puisqu'elle emploie le pronom personnel « vous » - devront porter et dont elles ne peuvent se défaire, victimes de leur nature fragile et coupable « *sexe déjà coupable à la naissance* ».

---

28)-Madeleine Ouellette Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal, XYZ, Coll. « Documents », 2007. Tiré du site : <http://madeleine-ouellette-michalska.ca/essais.htm>. Consulté le 19-21-2010 à 20h50m.

Le parcours de « *Fikria* » apparemment est le même parcours suivi par l'auteure « *Nina Bouraoui* », ainsi que les deux personnages qu'elle a choisis pour ses deux précédents romans dont nous ne connaissons ni nom, ni espace, ni temps du récit où ils évoluent, sauf mention d'un cimetière dans « *Poing Mort* » ou une maison dans « *Le Bal De les Murènes* » ; l'auteure « *Nina Bouraoui* » se dissimule derrière ses personnages et parle sous leurs noms. Nous connaissons la raison dans le paragraphe suivant :

-En deuxième lieu, Comme le mentionne « *Ouellette Michalska* » sur les femmes qui recourent au non dit et au dit sans en avoir l'air, poussée par la mauvaise condition qu'elle subit autant que femme, « *Nina Bouraoui* » fait appel à l'autofiction en se cachant derrière les narrateurs qu'elle a mis en place dans les trois récits, et développe des structures et mécanismes du non dit et du dit sans en avoir l'air afin d'extérioriser son mal tout en dissipant tout soupçon sur le véritable auteur de ces déclarations. C'est pourquoi, elle emploie certaines figures de style favorisant le non dit et le dit sans en avoir l'air. Parmi ces figures de style, nous citons :

-Le non dit est parfois articulé à travers l'ironie, comme cela apparaît dans l'exemple suivant : « *-Laissez-moi rire ! Jalouses de nos sens et de notre beauté nous entretenons une fausse pureté* » (*La Voyeuse Interdite* p13). À travers l'ironie, l'auteure exprime une opinion selon laquelle, toute cette pression exercée sur la femme pour préserver sa pureté n'est que pur utopie, cette même pureté qu'elle qualifie en employant un adjectif dévalorisant : « *fausse* ». Pour affirmer sa déclaration, l'auteur emploie la répétition, avec la citation : « *Oui je le dis, fausse !* ». L'adverbe cité dans cet énoncé a une toute autre tâche que son habituel rôle de marquer une réponse affirmative, il marque plus l'insistance et la réitération. Le pronom personnel « *je* » est employé pour la prise en charge du propos tenu qui est d'ailleurs accentué par le pronom « *le* » qui remplace la déclaration de fausseté de la pureté, adjectif « *fausse* » qui est repris pour la confirmation et afin d'assumer la totale responsabilité de cette affirmation.

Dans d'autres cas, il est articulé à travers la proposée qui consiste à faire don de sentiments à des êtres inanimés, l'exemple le plus illustratif que nous pouvons présenter est la personnification de la mort vu sa forte présence dans les trois récits. En voici quelques exemples :

« *Je décidais d'échapper à la surprise en me liant à la femme en habit d'os qui tenait sérieusement ses comptes dans un agenda noir à feuillets mobiles. On disait qu'elle traînait près des hôpitaux, des morgues et des*

*cimetières, autour des ports et des hangars peu sûrs. Moi je l'ai trouvée au milieu d'un lac, elle avait déployé sa chevelure de sel et marchait sur l'eau comme un hippocampe ivre de coups bas. Séduite par cet air de flûte qu'elle jouait avant de frapper, j'aimais sa manigance, sa frivolité, cette façon d'arriver chez les gens, peu soucieuse des règles de courtoisie. Elle embaumait le phosphore et la cruauté, la poussière et l'absurde. Je glissais ma tête sous ses deux jambes de bois et, à force d'habitude, je savais toujours où la trouver » (Poing Mort.p19 ).*

La personnification de la mort apparaît clairement dans l'énoncé ci-dessus. La locutrice attribue à la mort des atouts d'être humain avec les noms suivants (*chevelure, ses deux jambes*), de sexe féminin, comme en témoigne la dénomination de « *femme* » que lui donne la narratrice et l'emploi des anaphores introduites par les pronoms personnelles « *elle* » pour la qualifier.

Ce qui est aussi le cas dans « *La Voyeuse Interdite* » et « *Le Bal Des Murènes* » où la mort est personnifiée, avec cet exemple : « *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* ». (*La Voyeuse Interdite. P30*). Où la mort est comparée à un animal venimeux.

Ou encore l'exemple suivant :

*«La mort est dans la maison, je la sens, elle est douce et grasse, elle embaume et pue, elle brûle et refroidit, elle se cache derrière les portes, sous les oreillers, les lits, les fauteuils, au fond des vases et des culs de bouteille, sur le dos de ma main tendue vers les couteaux* ». (*Le Bal Des Murènes. P13*).

La mort dans cet exemple est comparée à une entité animée qui s'amuse à se dissimuler.

En fait la forte présence de la morbidité dans les trois romans traduit le regard négatif que porte l'auteure sur sa vie et qu'elle dépeint d'un noir morbide et un gout prononcé pour le fatalisme.

De ce qui est du dit sans en avoir l'air, les meilleurs exemples qui l'explicitent sont traduits par les présupposés, ou les implicites. Nous présentons l'exemple le plus illustratif où la locutrice dénonce une injustice par le biais d'une série d'interrogations:

*« -où est l'indécence ? Dans la rue, derrière nos rideaux ou entre les lignes du livre sacré ? D'où vient l'erreur ? De la nature qui a voulu faire dans la nuance ? Deux sexes dérisoirement différents...et votre main chercheuse de sexes, est-elle plus laide que la blessure qui saigne entre nos cuisses ? Qui est le coupable ? Un dieu assoupi depuis longtemps, ma mère sous le corps de mon père ou vous, les campagnards au sexe cousu ? D'où vient la faille de notre civilisation ? Des femmes jalouses de leurs filles, des hommes qui hantent le parvis de la capitale ou du verdict final ? » (p13).*

Cet énoncé dissimule un dit sans en avoir l'air car il cache une déclaration dénonciatrice contre ceux qui sont à l'origine de ce que l'auteur cite « *La Faille de notre civilisation* ». Quand l'auteur écrit « *Dieu est un mauvais tailleur* » (*Poing Mort*, p54) Elle sous entend aussi que la vie qu'elle mène lui déplait et que le sort que lui a réservé Dieu est mauvais.

Enfin, passons à présent à ce que « *Ouellette Michalska* » a appelé « *mi- vrai, mi -faux*», elle voulait faire référence à la cohabitation dans les mêmes récits des femmes comme « *Nina Bouraoui* » (qui recourent à l'autofiction) de l'imaginaire et de la vérité. Et leurs auteures qui se trouvent dans l'entre deux, entre réalité et imaginaire. Toutefois cette position vacillante du réel/imaginaire favorise le passage des messages codés de ces femmes, grâce à la confusion dans laquelle ils sont produits, car en plus de l'emploi des non dits, des dits sans en avoir l'air, leurs déclarations sont flouées par leur conditions de production qui même si elles sont prononcées dans un espace-temps réel, elles souffrent de cette coexistence dans l'espace de l'entre deux imaginaire/réel qui leur attribue une nature confuse entre (mi-vrai, mi-faux).

Parmi toutes ces femmes écrivains qui essayent de se forger une renommée dans le monde de la littérature, on cite « *Nina Bouraoui* ». A travers ses trois premiers romans que nous soumettons à l'analyse, l'auteure a mis en scènes trois personnages principaux. Ces mêmes personnages se révèlent être en même temps narrateurs ou narratrices, mais la seule dont le nom est présentée est celui de « *fikria* » narratrice du premier roman « *la Voyeuse Interdite* ».le choix de ce nom est fort intrigant, cette appellation est quasi- inexistante dans l'ensemble des noms de filles algériennes. On retrouve cette dénomination plutôt dans les pseudonymes où quand on veut offenser une fille car ce nom a pour synonyme dans la langue française le terme « *misérable* ». Donc le nom choisi par l'auteur est plutôt un nom commun qu'utilisent les arabes pour injurier une personne. Donc ce nom a plutôt un sens commun, il désigne une personne non chanceuse à qui il n'arrive que des malheurs ou plus précisément qui mène une vie misérable. Ce nom pourrait être en tous cas le nom qu'elle s'est donnée à elle-même en raison des mauvaises conditions qui lui empoisonne la vie. C'est pour cette raison que dans ce roman, l'auteure présente les mauvaises conditions de vie qu'elle mène, vu qu'elle raconte la vie d'une adolescente qui a, à peu près, le même âge qu'elle avait lorsqu'elle habitait l'Algérie, la narratrice d'ailleurs habite aussi l'Algérie, ce qui nous laisse penser que *Bouraoui* raconte un moment de sa vie lorsqu'elle habitait Alger au moment de son adolescence. D'un père autoritaire, d'une mère protectrice, la narratrice se débat contre la violence du père, le délaissement de la mère et contre la tradition et la religion qui lui restreignent son champ de liberté sous le prétexte de la préservation de sa pureté en lui

imposant une isolation et une claustration afin de la protéger de tout danger potentiel survenant du dehors et surtout des hommes.

Alors « *Fkria* » (pseudonyme sous lequel se cache l'auteure) raconte ses déboires, elle parle d'elle, de ses tourments, du sentiment d'étouffement qu'elle ressent à cause de sa situation de prisonnière entre quatre murs (de sa chambre dans laquelle, elle passe la plupart de son temps), je donne cet exemple ci-dessous qui représente parfaitement mon propos :

*« Dieu a pointé son index accusateur sur mon front, je ne dois pas sortir, éviter le regard de mon père lorsque mon sexe m'indispose, vivre cachée comme une chose dans l'ombre de ma mère, accepter les coups de martinet en me persuadant que je suis fautive » (p64).*

A travers cet exemple, l'auteure manifeste son désarroi, elle se sent maudite car elle évoque son piètre destin, puisqu'elle mentionne le fait que Dieu l'accuse et qui de ce fait la punit en lui réservant un mauvais sort représenté par la vie qu'elle mène, elle a d'ailleurs employé le mot « *caché* » pour exprimer son enfermement et le mot « *chose* » pour exprimer son inanité puisqu'elle est immobilisée par la claustration qui la rend inutile et sans aucune importance dans la société. Et l'origine de cet enfermement est due à la nature de femme, prétexte sous lequel l'homme se cache pour justifier ses mauvais traitements en prétextant vouloir la protéger.

Dans le deuxième roman « *Poing Mort* » *Nina Bouraoui* exprime son mal (en mettant en scène, une narratrice dont le nom n'est pas citée, dans un espace du non lieu sauf l'indication que c'est un cimetière) à travers la marginalisation et la solitude qu'elle endure, une quarantaine qui fait monter en elle la rage et des pulsions meurtrières dont elle essaye de guérir, car comme elle l'évoque dans un de ses discours :

*«...j'ai compté et recompté les dentelles du drap sacré, j'ai levé les bras vers la sublime Madone pour le pardon, j'ai essayé de calmer mes aspirations néfastes, oh oui ! J'ai pleuré des heures et des heures durant, changeant chaque jour de figures de saints pour me guérir » (p73).*

A travers cet extrait nous nous rendons compte que la locutrice est malade à en croire les deux termes « *mes aspirations néfastes* » et le verbe « *guérir* ». Elle essaye de se débarrasser de cette maladie mais en vain puisqu'elle emploie le verbe « *essayer* » conjugué au passé composé pour affirmer qu'elle n'a pas obtenu de bons résultats.

Donc, elle se résigne face à sa maladie, à son destin car comme on vient de le voir dans l'analyse précédente de « *La Voyeuse Interdite* », on relève un passage similaire à celui qu'on a relevé dans cet ouvrage et à travers lequel, la locutrice se morfond sur son sort :

*« Dieu est un mauvais tailleur, ses aiguilles se sont enchevêtrées dans mon costume et je porte malgré moi la toge immonde qu'il m'a confectionnée » (Poing Mort.p54).*

Dans l'extrait ci-dessus, la locutrice compare en utilisant une métaphore son destin à une « toge » qu'elle décrit en utilisant un adjectif dévalorisant, elle la qualifie « *d'immonde* » pour marquer son mécontentement d'avoir à porter cette toge, donc d'accepter son destin. Elle ajoute pour affirmer son mécontentement l'expression « *malgré moi* ».

De ce qui est du troisième roman « *Le Bal Des Murènes* », l'auteure met cette fois-ci en scène un narrateur et non une narratrice, on pourrait dire qu'il n'y a aucune relation entre le narrateur et l'auteure et que de ce fait l'auteure ne peut pas se cacher derrière l'identité de ce dernier. Cependant ce narrateur a des allures de filles, un garçon efféminé et qui exprime clairement son insistance de vouloir devenir une femme comme nous allons le voir à travers ces séquences :

*« J'ai l'air féminin, l'attache fine, la peau de feuille. Je suis coiffé, la raie sur le côté gauche, je suis maquillé ».*

Un peu plus loin :

*«Ma nudité fût gênante puis gracieuse. La maigreur inversa mon corps, il grandit de travers, à l'opposé des formes, des muscles, de la vigueur. Je ressemble à une jeune fille tuberculeuse, frottée au pain de lait, qui guette, inquiète ses menstrues annulés par la maladie ».*

Ces extraits démontrent l'aspect féminin du narrateur avec l'isotopie suivante : « *air féminin, peau de feuille, maquillé, fille, menstrues* ». En plus de la simple ressemblance à une fille, le narrateur préférerait être une fille plutôt qu'un garçon comme le démontre la séquence suivante :

*«Je veux cet instrument, cette caisse de résonance. Moi aussi, j'aimerais saigner, être soudain suspendu de tranquillité, blessés de l'intérieur je serai le porteur de la plaie vivante qui s'ouvre et se referme telle l'anémone sous la mer, le secret qu'on livre par fragments » (p46).*

Par « *instrument, caisse de résonance* » le locuteur désigne le sexe féminin qu'il préférerait verbe désigné dans l'énoncé par « *aimerais* » avoir. car il qualifie le processus de menstruation par la maxime valorisante « *tranquillité* ».



Dans cette œuvre, comme dans les précédentes, « *Nina Bouraoui* » se cache derrière l'identité des narrateurs ou narratrices pour manifester son mal et sa détresse face à un destin imposé, et une vie qu'elle n'a pas choisie, car dans cette œuvre « *Le Bal Des Murènes* » comme dans toutes les autres, la locutrice ou locuteur est une personne qui n'accepte pas sa vie. N'a aucune affectivité avec ses parents, et qui rejette sa nature féminine dans « *La Voyeuse Interdite et Poing Mort* » et sa masculine dans « *Le Bal Des Murènes* ». Et qui en plus n'est pas en harmonie avec son espace. En plus de l'espace fermé du premier roman. Et de l'espace isolé du deuxième. Dans le troisième, le locuteur est confronté à une autre situation où son espace est hanté par de terribles souvenirs de tortures et de tueries qui refont surface et hante l'esprit du locuteur. On pourrait sans doute interpréter l'espace (maison hantée) comme l'espace où vit « *Nina Bouraoui* » (La France) et les malencontreux événements de tueries à ceux qu'a connus son pays d'origine l'Algérie, perpétrés par les français. Nous pouvons faire le rapprochement en disant qu'elle vit dans un pays (France) où elle se rappelle à n'importe quelle mauvaise occasion les sévices que ses anciennes habitants ont fait subir à son pays natal, ce qui l'a met dans une position inconfortable, ce qui provoque en elle un déchirement identitaire qui se reflète dans ses écrits et que nous verrons dans le titre suivant :

### 3.2)- L'expression d'une identité fracturée :

Un « *je* » déchiré entre deux cultures (algérienne/française) et deux natures (homme/femme) :

Nous remarquons à travers l'analyse des trois premiers romans de *Nina Bouraoui*, une écriture d'un moi blessé représenté par l'instance narrative du pronom personnel de la première personne du singulier « *je* ». Nous détectons en analysant ces corpus un vacillement identitaire, une instabilité due à plusieurs marques qui s'affichent. Premièrement, on le remarque en étudiant la relation du personnage principal avec son espace dans lequel se déroulent ses trois fictions. Un espace du non lieu, il n'est pas défini à l'exception du premier roman « *La Voyeuse Interdite* » où on mentionne la ville d'Alger (la capitale). La relation qu'entretiennent les narrateurs avec leur espace est, dans « *La Voyeuse Interdite* » un espace étouffant que la narratrice rejette (signe de perturbation).

Toutefois, nous retrouvons l'idéalisation d'un autre espace où la narratrice aimerait être, celui de l'occident :

*«Tout d'abord ignorer le temps, il ne passe pas, il trépasse, cacher pendules et montres, sabliers et métronomes, agendas et calendrier, prendre en compte les choses et uniquement les choses en oubliant que de*

*l'autre côté de la mer, des adolescents marchent la main dans la main sans un dieu ni un père pour entraver leur route » (p65).*

La narratrice qualifie son espace « le pays musulman » d'ennuyeux : «*Comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est une fille musulmane ? » (p65)*, à cause de sa nature de femmes qui ne lui permet d'accéder à cet espace qu'à travers sa fenêtre. Elle idéalise cependant l'espace européen qu'elle présente sous l'expression « *l'autre côté de la mer* ». On retrouve cette notion d'ennui aussi dans « *Poing Mort* » où il y a un sérieux problème d'appartenance, il est seulement cité que les événements se déroulent dans un cimetière qui est normalement réservé aux morts. En plus de la marginalisation dans laquelle vit la narratrice fuyant la société et leurs regards indiscrets, elle est investie par des pulsions meurtrières dont elle essaye de s'en débarrasser vainement à l'aide de la religion chrétienne et en fréquentant l'église. Toutes ces perturbations en fait proviennent d'un mal être que ressent la narratrice vis-à-vis de son espace et de son entourage. Ce qui l'a sérieusement fragilisé.

Dans « *Le Bal Des Murènes* » c'est plutôt un espace effrayant et hanté, le narrateur est effrayé et a souvent peur :

*« J'ai peur. Je m'écarte des ustensiles tranchants, du fusil de chasse, des revolvers de collection (p08) [...] La maison noire est sous la cape d'un vampire, L'aga brûle les restes du chien, un diable frappe à ma porte, je disparais sous les matelas, coiffée de l'alèse » (p15)*

La frayeur est ici désignée par l'emploi du verbe au passé composé « *j'ai peur* ». Avoir peur dans son propre espace est un sentiment qui peut provoquer de la frustration ou le sentiment de persécution chez le locuteur qui devient fragile et suspicieux. En plus de l'espace effrayant dans lequel il vit, le locuteur est confronté aux mauvais agissements de sa mère qui ne l'aime pas, cette situation provoque en lui une perturbation qui se reflète par la dualité de ses sentiments envers sa mère :

*« Je veux que cesse la dualité de mes sentiments, qui me renvoie du bien vers le mal, du mal vers le bien, sans point d'équilibre, sans choix final. J'hésite. J'hésite entre la punition et le pardon, la chaleur et la glace. Je l'adore je la déteste, je l'envisage et je la repousse. Je l'adopte, je la renie, je la caresse, je la poignarde, je l'insulte » (p21).*

Nous retrouvons à travers la séquence ci-dessus le déchirement identitaire à travers la dualité des sentiments qu'éprouve le locuteur et dont il perd complètement le contrôle, car il exprime vivement son souhait que cette dualité sentimentale s'arrête « *je veux que cesse la dualité de mes sentiments* ». L'isotopie qui introduit la dualité est présentée par la série d'antonymes suivants :

« *punition/pardon, chaleur/glace, adore/déteste, envisage/repousse, adopte/renie, caresse/ poignarde et insulte* »  
Cette dualité manifeste clairement l'instabilité et la vulnérabilité de la personnalité du locuteur et de son déchirement identitaire. Notons au passage que deux religions sont présentées dans ces trois romans (l'Islam) dans « *La Voyeuse Interdite* » et (le christianisme) dans « *Poing Mort* », deux religions qui invoquent deux espaces dans lesquels a vécu l'auteure « *Nina Bouraoui* » et entre lesquels elle alterne. Raison pour laquelle nous les retrouvons dans ses écrits, ce qui conforte son sentiment de vacillement et d'instabilité.

Nous passons maintenant de la relation d'instabilité qu'éprouve l'auteure « *Nina Bouraoui* » et qu'elle reflète à travers ses personnages, à sa relation d'instabilité et de déchirement avec elle-même. D'abord, ces trois personnages principaux sont des protagonistes qui n'acceptent pas leur nature, dans « *La Voyeuse Interdite* » et « *Poing Mort* » deux locutrices qui rejettent leur féminité. Alors que dans « *Le Ba Des Murènes* » c'est un locuteur qui rejette sa masculinité. Nous retrouvons la dualité et le vacillement dans l'idéalisation du sexe masculin dans les deux premiers romans et l'idéalisation de la féminité dans le troisième « *Le Bal Des Murènes* ». L'auteure présente la faiblesse des femmes dans les deux premiers romans, et leur force et oppressions dans « *Le Bal Des Murènes* » face à l'homme qui devient à son tour faible à la merci de sa femme. Donc la femme après avoir longtemps occupé le statut de victime, elle devient coupable :

« *Mon père est un homme dévalisé. Ma mère l'a pillé, pompé, elle a aspiré sa substance, son épaisseur, son contenu, c'est un bocal vide dont on ne tirera rien et qui ne donnera rien, un film blanc pendu à son contrôle à elle, à son gouvernail, maltraité par sa force et sa fixité, son trou, sa retraite* » (p52).

Comme nous le voyons à travers cette séquence, les rôles sont inversés et l'homme est soumis à la femme qui lui fait subir de graves sévices à en juger l'isotopie présente dans l'extrait : « *dévalisé, pillé, pompé, aspiré sa substance, maltraité* ».

Autre élément qui reflète le déchirement de l'auteure, c'est son recours à l'imaginaire pour oublier sa réalité, raisons qui l'a poussé à adopter l'autofiction qui est en conformité avec ses attentes et ses désirs d'évasion.

#### 4)-Intertextualité :

##### 4.1)-Définition du concept :

L'un des traits typiques de l'autofiction est l'intertextualité, elle se retrouve à maintes reprises identifiée dans les corpus d'ouvrages appelés Autofictionnels par la critique contemporaine littéraire ou par l'auteur lui-même. Le mot Intertextualité est né grâce à Julia Kristeva qui introduit le terme dans la revue *Tel Quel* et repris ensuite dans son ouvrage de 1966, il est intitulé « *Le mot, le dialogue, le roman* » et contient la première occurrence du terme (29).

C'est à partir de l'analyse et de la diffusion de l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine en France\_ que Kristeva avait lu au cours de sa formation bulgare, en russe\_ qu'elle produit la notion et sa définition : « *Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »(30).

Dans une autre citation, elle affine sa définition de l'intertextualité en rompant avec la traditionnelle critique des sources qui envisageait les mêmes phénomènes, mais d'un point de vue strictement biographique ou psychologique : Quels volumes contenait la bibliothèque d'un écrivain ? Quels livres avait-il lu ? Dans quelle filiation s'inscrivait-il ? Les problèmes d'influence, de transmission, d'« hérédité » en déclarant :

« *Le terme d'intertextualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre, mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de « critique des sources » d'un texte, nous lui préférons celui de transposition, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétiq- de la positionnalité énonciative et dénotative* ».

J.Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, p.60.

---

(29) D'après Tiphany Samoyault, *L'intertextualité*, Mémoire de la littérature, édition Nathan, Paris 2001

(30)- Kristeva, *Seméiotikè*, recherche pour une sémanalyse, Seuil, 1969, p.115.

Avec les études de Michael Riffaterre ( *La production du texte* , 1979, et *Sémiotique de la poésie*,1983), l'intertextualité devient un concept pour la réception, permettant d'imposer des modèles de lecture fondés sur des faits rhétoriques saisis *en épaisseur* , dans leur références à d'autres , présents dans le corpus de la littérature. L'intertexte\_ que l'auteur distingue de l'intertextualité, caractérisé comme « le phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire » - y est une catégorie de l'interprétance et désigne tout indice, toute trace, perçue par le lecteur, qu'ils soient citation implicite, allusion plus ou moins transparente ou vague réminiscence, pouvant éclairer l'organisation stylistique du texte.

L'ouvrage décisif pour la compréhension et description de la notion d'intertextualité en l'inscrivant dans une typologie générale de toutes les relations que les textes entretiennent avec les autres textes paraît en 1982. *Palimpsestes*, de Gérard Genette, sous-titré « *La littérature au second degré* ». Ainsi, l'auteur de *Palimpsestes* introduit le travail sur la relation d'un texte avec un autre texte, et définit alors l'intertextualité comme la « *présence effective d'un texte dans un autre* ». Il appelle transtextualité l'objet de la poétique, c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales dont relève chaque texte et dont il inventorie cinq types :

1. L'intertextualité définie comme la « présence effective d'un texte dans un autre »
2. La paratextualité qui concerne la relation du texte avec son environnement textuel.
3. La métatextualité qui constitue le « commentaire », la relation critique au texte.
4. L'hypertextualité qui est la relation par laquelle un texte peut dériver d'un texte antérieur par transformation simple ou par imitation (par exemple : la parodie ou le pastiche), et enfin
5. L'architextualité concernant la relation « d'appartenance taxinomique » du texte à une catégorie générique. (31)

Ces définitions nous permettent de préciser les notions que nous emploierons tout au long de notre travail, celle sur laquelle nous allons concentrer notre analyse est l'intertextualité pour mettre la lumière sur certaines œuvres qui ont influencé l'écriture de « *Nina Bouraoui* ». Tout en tenant compte des similitudes à des niveaux variés : les procédés scripturaux, les conceptions de l'écriture ainsi que les thèmes récurrents dans les textes mis en parallèle.

---

(31)- classification trouvée dans : Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, édition Nathan, Paris 2001.

#### 4.2)- Les influences Françaises :

L'intertextualité peut se manifester sous forme de *citation* : elle est alors explicite et littérale. Elle peut se manifester sous forme de *plagiat* c'est à dire d'emprunt littéral non déclaré ou de *référence*, forme non littérale mais explicite. Elle peut être présente aussi sous forme *d'allusion*, forme moins explicite et moins littérale. C'est surtout cette forme qui sera prise en considération dans ce chapitre car elle est souvent cachée mais révélatrice d'une influence quasi-certaine.

Selon Rosalia Bivona « *Un symptôme de greffe à l'intérieur de la littérature algérienne d'expression française* » (32) : Le rapport entre « *George Bataille* » et « *Nina Bouraoui* » paraît évident car l'influence de G.Bataille sur N.Bouraoui est flagrante.

Les textes des deux auteurs ne se situent pas l'un par rapport à l'autre dans une linéarité intertextuelle, mais dans une transtextualité, c'est-à-dire, dans la confrontation.

Dans les œuvres de « *Nina Bouraoui* », il n'y a pas seulement intertextualité (des textes qui interagissent sur le même plan, comme nous allons le voir dans les procédés d'autocitation). Mais des croisements, des compénétration de textes qui se nourrissent les uns des autres.

D'après G.Bataille :

« *L'intertextualité que l'on aperçoit en filigrane dans l'écriture de Nina Bouraoui n'est pas linéaire, relationnelle, mais verticale: il y a une traversée qui ne se prête pas à des classifications. Ce parcours est peut-être aléatoire, mais il est avéré: Georges Bataille, Rachid Boudjedra et puis Nina Bouraoui participent ~ un mouvement, synchronique, qui justifie le terme de transtextualité* ». (33)

---

(32)- *Un symptôme de greffe à l'intérieur de la littérature algérienne d'expression française* » tiré de : Bivona, Rosalia (1994). *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area francoalgerina*.(Doctorat-Università di Palermo).

(33)-Ibid

En parlant de transtextualité, « *Rosalina Bivona* » cite les deux passages suivant : Tous est centré sur ce regard de « Fikria » le personnage de « *La Voyeuse Interdite* », regarde par la fenêtre et elle s'approprie des choses, enregistrant ainsi les événements de la rue, il suffit qu'elle dise ma rue et elle est déjà dehors.

« *Ma rue est le support de l'aventure, la trame, l'obscur tableau où s'inscrit une prose indéchiffrable pour le badaud. Il faut prendre le temps d'observer, ne pas côtoyer sans voir, ne pas effleurer sans saisir, ne pas cueillir sans sentir, ne pas pleurer sans aimer ni haïr. 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.* (Bouraoui. 1993 :10-11).

Ce passage se place dans un second degré par rapport à ce que Bataille a théorisé dans « *L'expérience intérieure* » :

« *Je disais plus haut de la position du point qu'à partir d'elle l'esprit est un œil. L'expérience a dès lors un cadre optique, en ce qu'on y distingue un objet perçu d'un sujet qui perçoit, comme un spectacle est différent d'un miroir. L'appareil de la vision (appareil physique) occupe d'ailleurs dans ce cas la plus grande place. C'est un spectateur, ce sont des yeux qui recherchent le point. Ou du moins, dans cette opération, l'existence spectatrice se condense dans les yeux. Ce caractère ne cesse pas si la nuit tombe. Ce qui se trouve alors dans l'obscurité profonde est un âpre désir de voir quand, devant ce désir, tout se dérobe* ». (Bataille, 1954: 144).

*Rosalina Bivona* annonce plus loin que l'écriture de *Nina Bouraoui* permet une *dilatation sémantique* de certains éléments de George Bataille, l'interprétation n'est pas totale, n'est jamais totale, mais partielle, et chez Bataille il n'y a pas d'imaginaire en souffrance vis-à-vis de l'Algérie. Et pour exemplifier ce procédé de *dilatation sémantique* dérivant d'un processus de *mise en abîme*, elle a pris deux exemples : le premier est tiré de « *Poing Mort* » : « *Des mouches plus ou moins grosses s'activent entre les nœuds de ma chevelure. Tantôt grises, tantôt brillantes, selon la lumière du jour, elles tachettent la peau, creusent ses pores et refont les traits du visage. [...] Préférant le visqueux des larmes à la corne des mains, elles se concentrent sur un temps sur une billes striée de sombre : La châtaigne de l'œil. Un nid affairé travaille dans le mou. Une communauté s'érige. Les pattes taquinent l'orbite, quelques ailes se reposent à l'ombre des cils, les corps s'étirent sur une paupière, les bouches plongent puis se régalent d'une conjonctivite généreuse. Un ballet de paillettes s'agite sous le contrôle d'un point fixe et solitaire : Le soleil.* (Bouraoui. « *Poing Mort* ».1992.P 11)

Le deuxième passage est tiré de *Histoire de l'œil*:

« *Une mouche, bourdonnant dans un rai de soleil, revenait sans fin se poser sur le mort. Elle la chassa mais, soudain, poussa un léger cri. Il arrivait ceci d'étrange: posée sur l'œil du mort, la mouche se déplaçait doucement sur le globe vitreux* ». (Bataille, 1967: 166).

« *R.Bivona* » a choisi ces deux exemples tout en laissant de côté les différentes pistes que peut ouvrir une analyse du discours, afin de démontrer que dans l'œuvre de « *N. Bouraoui* » il y a un éclatement à la fois de la forme et du fantasme. Cet éclatement se manifeste à plusieurs niveaux et c'est dans la définition de ces niveaux que l'on voit se dessiner le contour d'une nouvelle sensibilité littéraire dans un espace déchiré : Celui du Maghreb.

Notons cependant au passage une autre écrivaine dont les écrits ont influencés *Nina Bouraoui*, *Marguerite Duras*, écrivaine et cinéaste française dont les œuvres à inspiration autobiographique « *Une Bagarre Contre Le Pacifique* », ou autofictionnelles « *L'amant De La Chine Du Nord* », traitent des mêmes thématiques qui figurent dans les romans de « *N.Bouraoui* » (rejet de la mère de son enfant, l'acte sexuel vu et la récurrence du négatif). Les deux auteurs ont les mêmes finalités, à savoir, tenter de revaloriser le féminin par le biais de l'écriture du corps, de l'écriture féminine ou par l'affirmation d'une nature humaine androgyne. (34)

On remarque dans les œuvres de *Marguerite Duras* que cette dernière a cette tendance de représenter la douleur et de parler de la mort, deux thèmes qui ont une forte présence dans les textes de *Nina Bouraoui*. Donc à un niveau plus général que les fragments de textes, nous dirons que la mort est très présente dans les œuvres de « *N. Bouraoui* » comme dans les œuvres de *M. Duras* ainsi que la répétition temporelle (la circularité diégétique du texte dans l'oeuvre de *Bouraoui*, par exemple, et les mêmes dialogues qui se répètent dans *Moderato cantabile*).

---

(34)- Réflexion tirée du mémoire de : *Benahmed, N.A. 2000. L'écriture de Nina Bouraoui: éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans, Université de Toulouse le Mirail, <<http://www.limag.refer.org/Theses/BenmahamedMaitriseBouraoui.PDF>>*.



#### 4.3)- Les procédés d'autocitation\_

Les œuvres de « *Nina Bouraoui* » se caractérisent dans une certaine mesure par l'autocitation, nous avons choisi ce procédé pour révéler la continuité et la linéarité des trois premières œuvres « *La Voyeuse Interdite-Poing Mort et Le Bal Des Murènes* » de « *Nina Bouraoui* » qui renvoient à une unique locutrice qui maintient son attitude de locution à travers cette linéarité. Nous retrouvons les renvois d'un texte à l'autre tout au long des trois romans, comme un écho. Comme nous allons le démontrer, les titres des romans qui suivent la publication de « *La Voyeuse Interdite* » sont subtilement préparés et annoncés dans ce texte, comme l'est « *Poing Mort* » qui en constitue le prolongement de « *La Voyeuse Interdite* ».

Le passage suivant de « *Poing Mort* » :

« *Guettant l'accident du haut de ma fenêtre, j'aimais voir les petits enfants trébucher sur un escalier de ciment* » (p. 22)

est une réplique de ce passage de « *La Voyeuse Interdite* » :

« *...retranchée derrière toutes sortes d'ouvertures (...). J'attends l'événement, le sang la mort d'une fillette imprudente ou d'un vieillard étourdi...* » (p. 15)

Dans le passage suivant, « *Le Bal Des Murènes* » fait l'objet d'allusions directes:

« *...les pêcheurs la nuit qui sifflent, une main dans l'eau pour attirer les murènes. Le chant des pêcheurs.* ». « *La Voyeuse Interdite* ». (p 82).

Nous retrouvons le leitmotiv du « corps comme espace » dans les trois romans comme le présente les exemples suivants :

Dans « *La Voyeuse Interdite* » par exemple :

« *Le pied de la lampe est brisé. Un bout de céramique s'est aventuré dans les méandres nerveux de mon articulation ; un serpent pourpre sort de sa tanière, réveillé d'un trop long sommeil, il s'étire gracieusement sur tout le long de ma jambe, couche fine de vernis sanguin, il court à sa guise sur ma peau et s'en va disparaître derrière mon mollet, arrivé au talon, il s'écrase en gouttes larges sur le carrelage et je m'entends murmurer : écailles de rouget, pétales de rose embryonnaires, fraises effeuillées, égayer les carreaux de ma prison ! Petite symphonie macabre pour fête clandestine des sens désaxés....* ». (p89)

Est une réplique de l'extrait figurant dans « *Poing Mort* » :

« *Un serpent se faufile entre les conduits de mon cerveau, il traverse la chambre vide, s'enroule autour du pole plein de nerfs, dresse ses écailles en guise de bouclier et griffe dans sa glissade le réservoir des larmes. Il postillonne son venin, diffuse sa méchanceté dans les endroits les plus retirés de mon corps, il éclabousse*

*l'entière circonférence de l'esprit puis va cogner conter des petits sexes troués en leur milieu : Les pétales d'alvéoles ».* (p.13)

Ainsi que dans « *Le Bal Des Murènes* » :

*« Nous avons voyagé dans son tunnel utérin. Battu la compagne de sa muqueuse, gambadé entre ses bourrelets, ses plis et ses crevasses, barboté dans sa marre généreuse d'où nous puisions l'air, la force, la saveur, les premiers plaisirs. Nous venons d'un oursin, d'une cavité râpeuse et colorée, un tiroir à triple fond, tapissé de nacres et de veinules rosacées, arraché du gouffre, le labyrinthe de sa matrice, pente rigide puis élastique à sa sortie : La bouche d'aération ».*(p.28)

Cette homogénéité démontre le prolongement des trois romans, et la linéarité dont ils font preuve afin de perdurer la même attitude de locution et converger vers une même finalité visée par l'auteur « *Nina Bouraoui* » qui se dissimule derrière l'autofiction pour instaurer un climat de confusion et d'ambiguïté. D'autres exemples d'autocitation foisonnent tout au long des trois œuvres, néanmoins afin de ne pas s'étaler sur les exemples d'autocitation (que d'ailleurs si on se réfère à ce qui était dit, nous les retrouverons à travers les points convergents que nous avons déjà cités dans plusieurs titres de notre travail). Nous nous penchons cependant sur ce qui est le sujet de notre étude, sur l'autofiction et la subjectivité dissimulée à travers ce nouveau genre d'écriture.

## 5)-Synthèse

Dans ce troisième chapitre, nous retrouvons aussi cette distinction enfermement/libération avec l'auteure qui met en opposition deux entités temporelles, en favorisant le temps virtuel (Celui du passé et du rêve) où se réfugient les narrateurs et le temps réel (présent et l'avenir) du récit qui est quant à lui rejeté par eux car il représente une source de frustration quant aux diverses contraintes et règles qu'il implique.

Pour appuyer la théorie de la linéarité et de la continuité des trois récits renvoyant à une seule et unique locutrice, en l'occurrence « *Nina Bouraoui* », nous avons procédé à un repérage énonciatif de la subjectivité de l'auteure dans les trois romans et démontré son recours au sous genre de l'autofiction qui lui facilite son glissement derrière les instances narratives présentées dans les trois récits dans le but de cacher sa véritable identité.

## Conclusion

A la lumière de l'analyse des trois œuvres de Nina Bouraoui, « *La Voyeuse Interdite*, *Poing Mort*, *Le Bal Des Murènes* » et pour répondre aux questions que nous avons posé dans notre introduction, nous constatons que *Nina Bouraoui* est une écrivaine qui adopte un style d'écriture qui la distingue de ses compères Maghrébins parce que c'est premièrement une femme et qui de surcroît s'attaque aux sujets tabous tels que la religion et la tradition arabo-musulmane en dénonçant la mauvaise condition des femmes musulmanes dans une région (le Maghreb) où elles sont condamnées à la claustration et au mutisme. Son écriture la distingue même de l'écriture féminine des grandes écrivaines telles que Marguerite Duras ou Nathalie Sarraute à cause du statut instable et indéterminé de ses œuvres qui ne sont reconnues ni autant qu'écrits Maghrébins ni autant qu'écrits français. Une écriture en quête d'espace où elle peut s'affirmer. Pour *Bouraoui*, une écriture qui puise de l'enfance algérienne et de l'expérience vécue en France, elle se place dans un espace de l'entre-deux cultures. Mais, alors comment évolue cet espace ? Et quels sont les procédés d'écriture qui le caractérisent ?

Pour répondre à ces questions, nous avons analysé nos trois œuvres à partir de deux niveaux, le niveau narratif et le niveau discursif. Nous avons constaté que l'écriture de *Nina Bouraoui* s'appuie sur le système de dualité. Donc l'espace de l'entre-deux fonctionne à travers un système de dualité à deux niveaux.

D'abord au niveau narratif, on retrouve la dualité spatiale : Un espace réel et un autre imaginaire. L'espace réel est celui de la claustration dans « *La Voyeuse Interdite* », de la marginalisation dans « *Poing Mort* » et celui de l'horreur et de la frayeur dans l'espace hanté dans « *Le Bal Des Murènes* ». Les locuteurs mis en scène dans les trois romans cités ci-dessus, échappent à leur espace monotone et ennuyeux ou frustrant au moyen du deuxième espace qu'est « *l'espace imaginaire* », un recours à l'imaginaire leur permet de fuir leur réalité et de se défaire de toutes les contraintes qu'elle entraîne, tels que les traditions, les règles de bienséance et la religion. Donc l'imaginaire représente l'espace libérateur où les personnages peuvent se mouvoir à leur guise en échappant aux contraintes de la société et aux regards inquisiteurs des pères, de la pression exercée par la mère dans « *La Voyeuse Interdite* », du jugement dévalorisant et des regards accusateurs de la société dans « *Poing Mort* » et du souvenir des tortures et de la cruauté des tueries dans l'espace de la maison où vit le personnage principal dans « *Le Bal Des Murènes* ».

Dans un deuxième temps, on retrouve au même niveau (narratif), la dualité temporelle. On note au passage que Nina Bouraoui dans ses œuvres choisit le non lieu comme espace de la fiction, aucune mention de l'espace n'a été faite à l'exception d'une seule qui peut se présenter comme une vague distinction dans son premier roman « *La Voyeuse Interdite* » de la ville d'« *Alger la Capitale* » ou la vague indication de « Pays Musulman ».

Concernant ses deux romans « *Poing Mort* » et « *Le Bal Des Murènes* » aucune indication d'espace ou de temps n'a été mentionnée. En parlant de temporalité, la trace est indécidable car la notion de temps est abolie dans ses romans « *Poing Mort* » et « *Le Bal Des Murènes* ». « *Nina Bouraoui* » a employé un espace imaginaire ainsi qu'un temps virtuel et nostalgique des remémorations de son passé où elle s'abrite souvent (qu'on a d'ailleurs noté dans le titre « *le confinement dans le passé* ») ou le temps virtuel de ses rêveries ou de ses illusions.

L'auteure se réfugie dans une temporalité qui la libère du temps réel qu'elle rejette d'ailleurs en le freinant dans son élan (ce qui est clairement manifesté dans notre titre « *Rejet du présente et de l'avenir* »), un temps considéré comme ennemi, une progression qu'elle rejette parce qu'elle dévoile plus concrètement sa féminité qui est la source de ses malheurs. C'est pour cette raison qu'elle préfère garder son allure d'enfant qui est à la frontière de la maturité, permettant la distinction tant redoutée des femmes par rapport aux hommes.

Nous en conviendrons alors que le temps virtuel est une deuxième entité représentant une échappatoire et une issue libératrice, comme l'est l'espace imaginaire où elle évolue plus aisément échappant ainsi aux préjugés de la société guidée et dirigée par les hommes et échappent également aux contraintes que subissent les femmes privées de toute liberté d'agir ou de s'exprimer dans un entourage hostile les réduisant à l'esclavagisme qui favorise l'obéissance et la soumission.

Au second plan discursif, nous sommes attirés par la nouveauté et par l'originalité du style d'écriture adopté par « *Nina Bouraoui* ». Impliquant une forme de subversion à toute forme d'ordre déjà établi autant au niveau de la thématique qu'au niveau du style d'écriture qu'elle affiche.

En parlant de thématique, nous sommes confrontés à une révolte contre principalement les hommes dans « *La Voyeuse Interdite* », contre la société dans « *Poing Mort* » et contre les soldats (hommes) en temps de guerre et toutes les formes de tortures qu'ils ont fait subir aux

prisonniers(ères) qui occupaient autrefois la cave de la maison du protagoniste dans « *Le Bal Des Murènes* » Donc, l'auteure représente les femmes musulmanes en se soulevant contre toutes les injustices ,les préjugés, l'oppression et la mauvaise condition des femmes et la privation de leur liberté, victimes qu'elles sont du joug des hommes qui ne supportent surtout pas qu'une femme échappe à leur contrôle ou se montre plus intelligente qu'eux ; de peur qu'elle prenne un jour sa place au niveau des directions ou en s'octroyant des postes de commandement en assujettissant l'homme et en le mettant pour une fois sous ses ordres pour goûter un peu au sort que de tout temps il lui fait subir.

En bref, « *Nina Bouraoui* » aborde les sujets tabous en profanant le sacré. Elle se défait ainsi de toute autorité en dénonçant les mauvais agissements des hommes à l'égard de la femme musulmane qu'il justifie en se protégeant derrière le bouclier de la tradition et de la religion.

Dans un deuxième temps, « *Nina Bouraoui* » innove avec un style assez original qui la place au rang des écrivains novateurs, car le roman se déroule dans l'espace du non lieu (aucune mention du cadre spatio-temporel n'a été décelée dans les deux romans « *Poing Mort* » et « *Le Bal des Murènes* » La temporalité des deux récits n'a pas été également mentionnée, car l'auteure emploie la circularité temporelle considérée comme une caractéristique de son écriture, ce qui confère à ses romans l'aspect du genre du nouveau roman, en voulant bouleverser les structures profondes du roman traditionnel. Cette subversion se manifeste également par l'emploi de phrases brisées et fragmentaires sans aucune ponctuation ainsi que les répétitions, un procédé argumentatif attirant l'attention des lecteurs dans le but de les influencer. « *Nina Bouraoui* » anime ses textes en leur attribuant une sonorité musicale pour leur donner un rythme. Elle met également sur scène une écriture du corps féminin, un nouveau genre littéraire en propension à l'exhibitionnisme. Elle veut attirer sur un plan supérieur l'attention du cercle académique des lettres sur ce nouveau style d'écriture afin de gagner la reconnaissance et intégrer le monde de la littérature avec ce nouveau style subversif et dénonciateur. Un espace d'écriture de l'entre-deux qui essaye de se faire entendre et accepter à part entière comme genre littéraire. Il exprime une révolte sur deux plans : Celui de la femme écrivaine contre la suprématie masculine dans le monde de la littérature. Et celui de l'écrivain(e) Maghrébin(e) dont les écrits ne sont pas reconnus et qui de ce fait n'ont pas de statut spécifique où on peut les classer.

En somme, nous dirons que l'espace de l'entre-deux dans les trois premiers romans de « *Nina Bouraoui* » : « *La Voyeuse Interdite* », « *Poing Mort* » et « *le Bal des Murènes* »

évolue à travers un processus de dualité, concernant notre analyse, une dualité (*spatiale, temporelle et discursive*). Cette dualité reflète le déchirement et vacillement identitaire de Nina Bouraoui qui recourt dans ses romans à l'autofiction, genre qui favorise la présence de l'imaginaire et du fantastique comme issue libératrice.

Un genre qui permet à « *Nina Bouraoui* » de parler d'elle-même en se dissimulant dans la fiction, elle offre aux lecteurs une image d'une conception identitaire instable et sans fixité. *Ouellette-Michalska (35)* :

« *L'autofiction serait leur chance d'être ce qu'elles ont toujours été historiquement, un personnage mi-réal, mi-fictif, « d'avoir occupé si longtemps la position inconfortable et ambiguë de l'entre-deux nature/culture a incité la femme à développer les feintes du non-dit, du dit sans en avoir l'air, du mi-vrai, mi-faux » (81).*

L'autofiction et le mécanisme de dualité sont employés dans les œuvres de *Nina Bouraoui* à travers une écriture spécifique :

« *Nina Bouraoui* » innove dans ses écrit avec l'illustration d'une écriture « libre » qui se défait de tous les liens qui limitent son champs d'action tels que la religion, les traditions, les tabous ainsi que sur le plan narratif, où elle s'inspire des œuvres subversives telles que celles du nouveau roman, du moment qu'elle échappe aux structures traditionnelles du roman classique. Même Que cette écriture fait preuve d'innovation lui permettant de se distinguer des autres écritures, en adoptant un nouveau genre qui est celui de l'autofiction, un terrain propice pour exercer cette liberté d'écriture car il favorise l'imaginaire, le fantastique et la liberté tant au niveau narratif qu'au niveau linguistique, selon *Ouellette Michalska (36)*:

« *Opposée à la froideur formaliste et à ses intimidations théoriques, l'autofiction emprunte aux écritures personnelles le caractère intime de la voix, son rythme incandescent ou répétitif. Dégagée de règles et de frontières précises, elle abolit le clivage entre les genres, l'abstraction érigée en dogme, les interdits posés sur le personnage et la narration. Ni tout à fait récit, ni tout à fait roman, l'autofiction échappe à la fixité des règles et aux indentifications prescrites ».* (p. 83)

---

35)-Madeleine Ouellette Michalska , Autofiction et dévoilement de soi. Montréal, XYZ, Coll. « Documents ». Tiré du site : [http://tel.archives-ouverture.fr/docs/00/04/70/04/pdf/tel\\_0006609.PDF](http://tel.archives-ouverture.fr/docs/00/04/70/04/pdf/tel_0006609.PDF). Consulté le 18-12-2010 à 20h12.

36)- Ibid.

Enfin, en rapport avec la linguistique, elle s'écarte des lois inscrites par l'écriture normée en nourrissant le goût de l'écart, avec des phrases fragmentaires et brisées sans ponctuation. Des répétitions à visée persuasive. Tout cela en vue de l'obtention d'un meilleur statut à l'écriture de l'entre-deux qui mérite qu'on lui attribue un statut particulier dans le monde de la littérature Française.

- Et une écriture libératrice, sur un plan général, elles libèrent les femmes représentées par « *Nina Bouraoui* » en dénonçant leurs mauvaises conditions, et la réclusion qu'elles subissent à cause des hommes. Sur un plan individuel, elle libère Nina Bouraoui en lui permettant d'extérioriser son mal avec violence afin d'émettre un cri de détresse qui contribuera à certains égards à changer les choses et de consacrer un meilleur statut et de meilleurs traitements. A travers cette écriture libératrice, « *Nina Bouraoui* », essaye de revaloriser la femme dans le pays musulman, et d'attirer l'intention des hommes musulmans que la femme est aussi un être doué d'intelligence et qui de ce fait mérite qu'on lui accorde une place à part égale dans tous les domaines où elle pourrait exercer ses activités et démontrer ses compétences pareillement aux hommes, sans aucune considération de sexe. En bref avoir le même statut que celui des hommes et le même poids dans la société musulmane.

## Bibliographie :

### Textes de Nina Bouraoui constituant notre corpus

*Le Bal des murènes*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1996, 124 p.

*La voyageuse interdite*, Paris, Editions Gallimard, 1991, 143 p.

*Poing mort*, Paris, Editions Gallimard, 1992, 102 p.

## Ouvrages

Courtés Joseph, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, éd hachette. Paris, 1991.

Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, éd Nathan HER, Paris, 2000.

Dominique Maingueneau, *linguistique pour le texte littéraire*, 4<sup>e</sup> édition Nathan, Paris, 2003.

Fontanilles Jacques, *Pratique, sémiotique : Immanence et Pertinence, efficience et optimisation*, presses universitaire, Limoge.

Gasparini Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Seuil, 2008.

Kerbrat-orecchionni Catherine, *l'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, coll « linguistique », France, 1980.

Lalaoui Fatima Zohra, *Guide de sémiotique appliquée*, Editions OPU, Oran, 2007.

Samoyault Tiphanie, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, édition Nathan, Paris 2001.

Seméiotikè Kristeva , *recherche pour une sémanalyse*, Seuil, 1969,p.115.

Tisset Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Sedes, Campus. Her 2000



## Dictionnaires consultés :

Dubois Jean, *Grand dictionnaire de linguistique et sciences du langage*, Editions Larousse, Paris, 2007.

George Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, Quatrième édition, Edition quadrige/Puf, France, 2004.

Greimas .A.J, J.Courtes, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, édition hachette 1993.

## Webographie

Benahmed, N.A. 2000. *L'écriture de Nina Bouraoui: éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Université de Toulouse le Mirail, <[http://www.limag.refer.org/Theses/Benmahamed MaitriseBouraoui.PDF](http://www.limag.refer.org/Theses/Benmahamed_MaitriseBouraoui.PDF)>. Consulté le 12/03/2009 à 18h03.

Genette Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992, p.358. Tiré du site : [http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/pdf/tel\\_0006609.PDF](http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/pdf/tel_0006609.PDF). Consulté le 18-12-2010 à 20h12.

Madeleine Ouellette Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal, XYZ, Coll. « Documents », 2007. Tiré du site : <http://madeleine-ouellette-michalska.ca/essais.htm>. Consulté le 19-21-2010 à 20h50m

<http://www.pauleconstant.com/docs/UFQE.pdf>

[cecille.recherche.univ-lille3.fr/MG/doc/litt\\_femmes.doc](http://cecille.recherche.univ-lille3.fr/MG/doc/litt_femmes.doc).

<http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/08/27/L-autofiction-dans-la-litterature-maghebine>

<http://www.autofictions.fr/>

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>

<http://livres.fluctuat.net/blog/tag-autofiction.html>

[http://www.ccic-cerisy.asso.fr/autofiction08.html#JeanPierre\\_BOULE](http://www.ccic-cerisy.asso.fr/autofiction08.html#JeanPierre_BOULE)

## Revues

<http://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-57.htm>

<http://genrehistoire.revues.org/index288.html>

*Souffles*, revue trimestrielle, fondée en 1966 et dont le directeur était Abdellatif Laâbi, jusqu'à son incarcération en 1972.

### Thèses sur Nina Bouraoui ou sur la littérature maghrébine contemporaine

Bivona, Rosalia (1994). *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area francomagrebina*. (Doctorat- Università di Palermo).

Azzouz, Esmâ Lamia (1998). *Écritures féminines algériennes de langue française (1980-1997). Mémoire, voix resurgies, narrations spécifiques*. (Doctorat- Université de Nice-Sophia Antipolis)

## Résumé du mémoire : ( Evolution de l'entre deux dans les trois romans de Nina Bouraoui)

Nom : Ouali

Prénom : Salim

Nina Bouraoui fait partie des auteurs issus de l'immigration dont les productions littéraires ne sont reconnues ni autant qu'écrivains maghrébins ni autant qu'écrivains français. Elles se placent dans un espace de l'entre deux culturel. Mais comment fonctionne cet espace de l'entre deux et quels sont ses spécificités ? dans notre travail de recherche nous avons démontré à travers une analyse à deux niveaux que cet espace évolue à travers un processus de dualité.

-Au niveau narratif , avec l'espace-temps imaginaire représentant une issue par laquelle l'auteure peut fuir son vécu représenté dans ses romans par l'espace-temps réel.

-Au niveau discursif, avec cette vascillation et incertitude reflétées par les allers-retours de la résignation à la subversion et de la passivité à la violence.

### Mots clés :

Espace de l'entre-deux; Espace-temps imaginaire; Espace-temps réel; Vascillation ; Incertitude; Résignation; Subversion; Passivité; Violence.