

**STRATÉGIES D'ENDURANCE DANS  
LA VOYEUSE INTERDITE DE NINA BOURAOUI**

Daniela Grigorescu  
egrigor@uwo.ca

**Résumé:** Pour Nina Bouraoui, la littérature constitue aussi un espace où l'intime, le corporel, les sensations brutes, dénudées et violentes se dévoilent. Dans *La Voyeuse interdite* Nina Bouraoui recourt à plusieurs stratégies discursives et comportementales. En s'appuyant sur certaines théories développées en psychologie sur l'endurance, cette étude se propose de répertorier ces différentes stratégies et d'expliquer leur fonctionnement.

**Mots-clés:** Nina Bouraoui – espace intime – stratégies discursives.

**Abstract:** For Nina Bouraoui, literature is also a space where the intimate, the body and violent feelings are unveiled. In *La Voyeuse interdite*, Nina Bouraoui uses several discursive and behavioral strategies. Based on theories developed in psychology on endurance, this study proposes to identify these different strategies and explain their operation.

**Keywords:** Nina Bouraoui – intimate space - discursive strategies.

Née en 1967 de père algérien et de mère française, Nina Bouraoui passe son enfance en Algérie. Dès l'âge de quatorze ans elle quitte l'Algérie pour s'installer successivement à Paris, puis à Zurich et à Abou Dabi, pour revenir ensuite en France, où elle vit actuellement.

Elle fait ses débuts dans le monde littéraire très tôt, en 1991 avec le roman *La Voyeuse interdite*, livre récompensé du prix Inter. L'écrivaine publie ensuite d'autres romans comme *Poing mort* (1992), *Le Bal des murènes* (1996), *L'Age blessé* (1998), *Le Jour du séisme* (1999), *Garçon manqué* (2000), *La Vie heureuse* (2002), *Poupée Bella* (2004), *Mes mauvaises pensées* (2005 – livre qui lui apporte le grand prix Renaudot) et *Avant les hommes* (2007). Cette production prolifique de livres, ayant au centre les problématiques de l'identité, de la femme, de l'amour saphique et de l'écriture, témoigne d'un besoin intérieur de l'auteur de s'exprimer, de prendre la parole au nom des femmes et des minorités sexuelles, mais aussi pour parler de soi-même. La critique a souvent souligné le caractère militant de ses textes, l'écriture étant pour Nina Bouraoui une véritable « arme ». Mais la littérature constitue aussi pour elle un espace où l'intime, le corporel, les sensations brutes, dénudées et violentes se dévoilent. Ces deux fonctions de l'écriture se retrouvent déjà dans son premier roman, *La Voyeuse interdite*, livre qui parle de la douleur d'être femme dans une société dominée d'interdits.

Ce roman raconte à la première personne l'histoire d'une adolescente, Fikria, née dans une famille traditionnelle musulmane, qui se voit obligée d'endurer sa condition de femme, perçue comme une honte. A l'intérieur de cette société la femme est condamnée à une vie de repli et de silence. Pour pouvoir supporter la souffrance infligée par cette société Fikria, qui assume la narration, recourt à plusieurs stratégies discursives et comportementales. En s'appuyant sur certaines théories développées en psychologie sur l'endurance, cette étude se propose de répertorier ces différentes stratégies et d'expliquer leur fonctionnement.

Il convient tout d'abord de fixer le cadre de cette histoire d'endurance et d'en tracer les lignes principales. A travers le discours de Fikria, le lecteur est introduit à l'intérieur de la maison de la narratrice et fait aussi la connaissance des membres de sa famille. Enfermée, séquestrée dans sa propre maison, comme dans une prison, où règne l'autorité unique du père inflexible, Fikria doit endurer sa condition de femme. Ignorée

par les autres, réduite au statut d'objet elle se retrouve enfermée dans un monde de silence. C'est alors contre l'ennui qu'elle doit lutter, un ennui voisin à la Mort, car la jeune fille voit la Vie passer à côté d'elle. L'apaisement ne vient même pas de la part des autres femmes qui l'entourent. La mère, entièrement assujettie à la tradition, allant jusqu'à haïr son propre corps de femme, elle évite de croiser le regard de ses filles et elle ne leur parle jamais, parce que la parole est défendue par l'homme dans cette maison. La sœur aînée, Zhor, elle aussi hait le fait d'être femme, et recourt à des pratiques d'automutilation déformant son corps qui ne se développe plus normalement. La petite sœur, Leyda, « miraculée de trottoir » (Bouraoui, 1991: 49), a échappé à la mort à laquelle elle avait été destinée par ses parents (qui l'ont jeté par la fenêtre), mais elle ne peut plus ni marcher ni parler.

Quelle est la souffrance majeure de la narratrice ? Emprisonnée dans sa maison où même la parole est prohibée par le père, la narratrice vit l'ennui comme une souffrance profonde. C'est donc contre l'ennui qu'il faut lutter : « Comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est une fille musulmane » (*idem*: 165). Le fragment qui suit synthétise plusieurs techniques employées par la narratrice pour enfreindre les interdits. Tout y est presque : imagination, voyeurisme, masochisme, jeux de mots :

La journée, j'erre dans la solitude comme un chien abandonné de ses maîtres dont l'unique jouissance est de tirer sur sa chaîne pour avoir encore plus mal ! retranchée derrière toutes sortes d'ouvertures, je regarde, j'ausculte, je dévisage pour rendre laid le sublime, sombre le soleil, banales les situations les plus complexes, pauvres les ornements les plus riches. Je compte les trolleys, les enseignes, les voitures, les badauds. J'attends l'événement, le sang, la mort d'une fillette imprudente ou d'un vieillard étourdi, je suis l'œil indiscret caché derrière vos enceintes, vos portes, vos trous de serrure afin de dérober un fragment de Vie qui ne m'appartiendra jamais ! Je détaille mes cibles avec une sonde et un verre grossissant, j'arrache les vêtements, taillade la peau, je creuse jusqu'aux chairs, je dissèque, dépèce, sépare, je désosse et recolle les bouts détachés, je taille en pointe et ressoude le tout quand il n'y a plus rien à découvrir, je fais de leurs viscères une « mappe-vie » où serait établie une biographie intéressante à parcourir ; bref, je m'ennuie ! (*idem*: 15-16)

Ennui et Mort sont pour Fikria synonymes. Lorsqu'elle s'ennuie, elle déclare entendre « la petite musique de la mort » (*idem*: 43). La thématique de la mort est d'ailleurs très présente dans le roman. L'ennui se manifeste d'abord par la sensation du temps immobile. La temporalité de l'ennui est l'équivalent de l'éternité de la mort. C'est pourquoi il faut « ignorer le temps, il ne passe pas » (*idem*: 65). Une autre fois Fikria espère « que demain sera vraiment demain » (*idem*: 64). La métaphore du tombeau, pour désigner la maison d'où tout signe de vie est réprimé s'inscrit dans la même thématique de la mort. Il est significatif pour décrire l'isolation complète de la maison d'évoquer l'épisode où le père décide de transformer le seul espace vert de la maison en jardin d'hiver. Dépourvues de la lumière du soleil, les plantes se fanent, tandis que la mère arrache même les rares fleurs qui arrivent au terme. Mais la maison a aussi été le lieu de plusieurs infanticides, car les parents ont tué les nouveaux-nés filles de sorte que « trois filles seulement ont survécu. » (*idem*: 39)

L'automutilation de la sœur aînée est perçue toujours comme une sorte de suicide : « Zohr est en guerre contre sa nature, nature féminine, pourriture pour notre père, honte pour notre fautive de mère » (*idem* : 27). C'est la mère qui a inculqué à ses filles cet instinct d'automutilation : « Et la diaphane n'oublie jamais dans notre présence de pincer sa bouche légèrement charnue une fois relâchée, pour cacher, mordre au sang, détruire enfin ce bout de chair rouge et strié, signe de vie et de fécondité ! » (*idem*: 28). D'ailleurs l'appellatif « Maman meurtrière » revient à maintes reprises, référence au mythe de Médée.

Toute la maison est atteinte par l'esprit de la Mort : « Ma demeure a le calme d'un fond marin tapissé d'algues vénéneuses, le mutisme de la mort ! rejetées de la surface, les plantes meurtrières se meuvent en silence, en évitant de se toucher, crache le venin fatal au beau visage de la Vie puis portent avec disgrâce le deuil de leur victime » (*idem*: 16).

Seule Fikria dans la maison décide de lutter contre la mort, car, à la différence de sa sœur aînée qui « ignorait que la mort était déjà en elle » (*idem*: 29), elle se sent, encore vivante. Pour pouvoir résister dans cette atmosphère irrespirable, qui semble sans issue, la narratrice ressent de manière de plus en plus aiguë la nécessité d'agir, de lutter pour ne pas succomber. Mais comment s'y prendre, par quels moyens s'échapper à l'ennui mortifère?

Il y a tout d'abord la nécessité de dire, de prendre la parole pour témoigner. Le témoignage représente, selon Jacques Lecomte, une manière de comprendre le sens de sa propre souffrance. Il est une attitude à la fois *autocentrée* (dans le sens de son effet thérapeutique) et *hétérocentrée*, dans la mesure où il peut être utile à l'autrui (Lecomte, 2005: 16-17). Cette double fonction du témoignage est bien marquée dans le premier chapitre du roman par le jeu des pronoms. La narratrice parle tantôt au nom de toutes les femmes musulmanes, généralisation mise en évidence par l'emploi du pronom personnel *nous*, tantôt en son propre nom, en utilisant le *je*. En effet, tout au long de ce premier chapitre on constate une permanente alternance entre le *je*, le *nous* et la troisième personne du singulier (lorsque la narratrice parle d'elle-même comme si il s'agissait d'une autre personne). L'emploi de la troisième personne du singulier pourrait être interprété en même temps comme prise de distance par rapport à sa propre histoire (étant donné qu'il s'agit d'une histoire d'endurance), mais aussi comme généralisation de l'histoire : « Epicentre de l'aventure, c'est ici que tous se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre » (Bouraoui, 1991: 9). Ainsi, la narratrice s'identifie aux autres femmes et parle en leur nom : « je fais corps avec ces filles des maisons voisines » (*idem*: 11). Une autre variante pour le *nous* et l'impersonnel *on* : « On hurle, on flâne, on regarde, on triche, on vole » (*idem*: 9).

Mais ce livre se veut un « message » adressé par le *je* qui s'individualise à un destinataire, marqué dans le texte par le pronom *vous*. Par ce *vous* sont désignés les hommes : « Regardez non âmes ! elles sont gangrenées, sondez nos esprits au lieu de vous engouffrer amers et désireux dans notre cavité, impasse aspirante et inspiratrice ! » (*idem*: 14); mais aussi les femmes (les mères) et les adolescentes : « (...) *Vous* les campagnardes au sexe cousu ? » (*idem*: 13); « (...) 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 » (*ibidem*).

Parfois les hommes sont désignés par le pluriel *ils*, pronom qui exprime, selon Emile Benveniste, la personne qui n'est pas présente dans la situation d'énonciation. Le *ils* s'oppose à *nous* qui désigne les femmes : « *Ils* vivaient dans l'an 1380 du calendrier hégirien, pour *nous*, c'était le tout début des années soixante-dix. » (*idem*: 22)

L'histoire personnelle de Fikria représente par rapport à ce premier chapitre à valeur méta-discursive, le témoignage de sa propre expérience qui vient lui aussi souligner la nécessité de la révolte. L'emploi des verbes à l'impératif insiste sur l'urgence de la révolte : « 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, bisera le silence. » (*idem*: 14-15).

L'expression directe, sans détours, a le rôle d'attirer l'attention sur la gravité de la situation : « Et nous jeunes filles ? Que faisons-nous pendant ce temps-là ? Ce temps perdu ! (...) jalouses de non sens et de notre beauté nous entretenons une fausse pureté. Oui je le dis, fausse ! » (*idem*: 12-13). Les phrases courtes et âpres se succèdent en rafales pour mettre en évidence la même urgence d'agir. La cruauté du langage où le lexique de la sexualité occupe une place importante représente en elle-même une forme de révolte contre les interdits.

La liaison entre le premier chapitre écrit sous la forme d'un manifeste, et le reste du roman est assurée par le pronom *je* qui se distingue déjà dans le premier chapitre. C'est l'histoire personnelle de celle qui dit *je* qui constitue la substance du roman, son propre récit de souffrance et d'endurance.

On a pu déjà identifier le témoignage comme une première stratégie d'endurance. Une autre stratégie est le voyeurisme, l'habitude de la narratrice de regarder clandestinement par la fenêtre : « derrière le verre : la Vie » (*idem*: 87). Voici une autre citation où les images de la rue sont associées, par contraste à la maison, à la Vie : « Je suis l'œil indiscret caché derrière vos enceintes, vos portes, vos trous de serrure à fin de dérober un fragment de Vie » (*idem*: 15). Pour ne pas succomber à la mort dont l'ombre se répand dans toute la maison, Fikria effectue des gestes qui semblent lui permettre l'accès des fragments de vie. Le titre du roman est lié à ce stratagème, et le livre s'ouvre avec la vision de Fikria sur la rue : « Ce matin, le soleil est plus haut. Hautain je dirais. Juché sur mon trône invisible, il déverse son énergie dans ma rue qui se détache orgueilleusement du reste de la ville. Epicentre de l'aventure, c'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre » (*idem*: 9). D'autres versions du titre sont proposées au début du roman lorsqu'on évoque « les guetteuses clandestines » ou « la

spectatrice clandestine ». D'ailleurs, si la narratrice se distingue des autres femmes c'est par sa capacité de voir : « L'observation devint un véritable art. Rien ne m'échappe » (*idem*: 56). Elle se définit comme voyeuse, le mariage marquant les « derniers instants de la voyeuse » (*idem*: 102). Dans l'acte de regarder sans être vue Fikria manifeste une certaine liberté, qui est en même temps une forme de révolte. Le jour de son mariage elle sent qu'elle vit ses « derniers instants de liberté » (*idem*: 105).

Regarder par la fenêtre représente pour elle un tremplin pour l'imagination qui est une autre stratégie pour résister : « L'imagination part de presque rien, une fenêtre, un trolley, une petite fille et son curieux sourire, puis, là, s'étale devant moi un nouveau tapis d'histoires tissé de mots et des maux que je stoppe avec un nœud grossier : le lyrisme » (*idem*: 9-10). Pour Marie-Lise Roux, le recours à « la construction d'une autre réalité » constitue l'un des aspects du « travail de la survie » (Roux, 1999 : 164). Le goût pour l'imagination et les histoires lui a été éveillé par Ourdhia : « Grâce à elle j'allais pénétrer dans un monde irréel mais bienfaisant : le monde de l'Imaginaire... » (Bouraoui, 1991: 52). Par l'intermédiaire des contes qu'Ourdhia raconte une relation affective s'établit entre elles. Le conte de l'arbre isolé dans le désert apprend à Fikria la leçon de la résistance et de l'endurance. Par ailleurs, tout comme l'ombre de l'arbre coupé persiste sur le sable, Ourdhia, même après son départ, laisse à la narratrice le don de l'imagination.

En opposition surtout avec la mère, Ourdhia lui apprend la Vie et la liberté. On pourrait supposer qu'à l'origine de la prise de parole de la narratrice il y a ce personnage. Elle représenterait ce que Boris Cyrulnik appelle « l'entourage » (Cyrulnik, 1999) qui aide le sujet à exprimer sa souffrance. Ce qui caractérise la liaison entre le sujet et son entourage c'est une certaine « attitude affective ». Mais, si pour Fikria l'entourage favorable facilite le récit de sa propre souffrance, elle est, au contraire, incapable de raconter la souffrance subie par Ourdhia. En raison de la relation affective qui lie les deux femmes, la narratrice ne peut pas relater le viol qu'Ourdhia a dû subir de la part du père. Seulement deux brèves mentions sans suite : « mon père viole Ourdhia » (Bouraoui, 1991: 73) et « Ourdhia s'est fait piquer » (*idem*: 133).

Une autre stratégie d'endurance serait la concentration sur les objets : « Je fais, je défais, je refais, je redéfais ma chambre » (*idem*: 65-66). Apparenté à celle-ci, le repli sur le corps représente une autre stratégie de survie. C'est toujours Marie-Lise Roux qui se

réfère à cette technique qui aurait pour but de « resserrer le champ de conscience autour d'un noyau du Moi le plus ténu, le plus proche aussi du corps » (Roux, 1999: 164). Invisible pour ses parents qui ne la regardent jamais, elle se penche sur son propre corps pour revigorer sa vie :

Je fais attention à chacun de mes gestes, par le biais de la concentration, je leur donne une importance exagérée ; un bras tendu, une jambe croisée sur l'autre, un coude relevé, une cheville fébrile symbolisent le vœu premier d'exister, ensuite, j'inscris la logique de mon ballet synchronisé sur un petit tableau imaginaire ; le lendemain j'exécute avec joie ma chorégraphie dans le dessein souvent de l'améliorer, mais mes gestes se rapprochant à ceux d'hier, en fin de journée, j'ai le mauvais sentiment de la monotonie à travers de la gorge ! Comme la terre autour du soleil, je tourne autour de moi » (Bouraoui, 1991: 61-62).

Lorsque ni l'imagination, ni les objets ne parviennent à dynamiser son existence, à lui donner l'impression de vivre, Fikria recourt à des moyens masochistes. Seule la douleur provoque à la narratrice le sentiment de vivre : « Lassée par les choses et mon manque de patience face à l'imagination lente, désordonnée et capricieuse, je me terre dans un des quatre coins de ma cellule et m'inflige des pinçons 'tourbillonnaires' : pressions du pouce et de l'index sur un bout de chair innocent dont la seule faute est la tendresse » (*idem*: 66). Le masochisme se situerait donc du côté de la Vie : « Poussée par l'instinct de survie je chasse la décadence par la décadence, le mal et le mal se suffisant à eux-mêmes se retournent brusquement vers le bien, et, par la douleur de l'interdit, je réveille mon corps, le sauve en extremis de la chute, le couvre de pensées meurtrières et je m'enfante moi-même » (*idem*: 44). Un psychanalyste comme Daniel Rosé insiste d'ailleurs sur cette fonction du masochisme : « (...) le propre du masochisme primaire érogène est bien d'arrêter la mort à l'œuvre secrètement dans la vie par le plaisir tempéré de déplaisir » (Rosé, 1997: 129-130). Mais, ce visage tourné vers la vie n'est qu'un des deux aspects de cette pratique qui peut aussi basculer dans la mort : « (...) le masochisme primaire érogène a vraiment un pouvoir de vie et de mort parce qu'il lie les deux (Eros et Thanatos) et tout dépend de la prévalence de l'un ou de l'autre dans cet alliage. De masochisme gardien de la vie, il peut devenir masochisme mortifère » (*ibidem*). La



narratrice est parfaitement consciente de cet équilibre fragile entre les deux versants du masochisme : « (...) je vis ma jeunesse sur le fil du rasoir, un faux pas, un seul signe et je suis bonne pour l'événement » (Bouraoui, 1991: 60).

Excepté la prise de parole, on s'est référé jusqu'à maintenant à des techniques d'endurance au niveau comportemental. Mais il y a aussi, sur le plan discursif une autre manière de rompre avec l'ordre préétabli et de chasser l'ennui. Tout au long du roman les jeux de mots se multiplient pour doubler les « jeux de maux ». Les paronomases, les répétitions et les glissements phonétiques inscrivent dans le discours la pulsion créative et jouissante de celle qui organise le récit : « me voici dans la serre aux bruits disparates, aux bruits de la ville, aux bruits de la Vie » (*idem*: 110) ; « les sexes se morfondent, les esprits fondent, les corps se confondent » (*idem*: 72).

Cette étude s'est proposée de dresser un inventaire des différentes stratégies rhétoriques et comportementales auxquelles recourt la narratrice afin de lutter contre la monotonie de son existence décrite dans le roman comme mort symbolique. La référence à des études menées en psychologie et en psychanalyse a eu pour but de mettre en évidence le fonctionnement de ces techniques d'endurance. On a pu constater que toutes ces techniques s'appuient sur le désir d'enfreindre les interdits et les tabous, c'est-à-dire ce qui empêche, dans la société traditionnelle musulmane, la femme de s'exprimer en tant que femme.

### **Références bibliographiques**

BOURAOUI, Nina (1991). *La Voyeuse interdite*. Paris: Gallimard.

CYRULNIK, Boris (1999). *Un merveilleux malheur*. Paris: Ed. Odile Jacob.

LECOMTE, Jacques (2005). « Qu'est-ce que la résilience ? », Boris Cyrulnik (dir.), *Vivre devant soi : être résilient et après ?* Revigny-sur-Ornain: Editions du Journal des psychologues.

ROSÉ, Daniel (1997). *L'endurance primaire. De la clinique psychosomatique de l'excitation à la théorie de la clinique psychanalytique de l'excès*. Paris: PUF.

ROUX, Marie-Lise (1999). «L'après coup du traumatisme», Joyce Aïn (dir.), *Survivances. De la destructivité à la créativité*. Ramonville: Erès.