

UTOPIE ET HETEROTOPIE DANS LA VOYEUSE INTERDITE DE NINA BOURAOU

Serenela Ghițeanu, Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești

Abstract: This article is an interpretation of the novel La Voyeuse interdite of the contemporary French writer Nina Bouraoui, starting from the distinction made by Michel Foucault between utopia and heterotopia in his 1967 lecture Des espaces autres, published only in 1984 as an article in the French magazine Architecture, Mouvement, Continuité.

In her debut novel, Nina Bouraoui depicts the condition of the Muslim woman in Algeria in the 1970s. By applying Foucault's concepts, I have discovered that the big city (Alger) is a utopia for the Muslim woman who is banned from entering this space although she never ceases to fantasize about it. In addition, for this woman, the house, and the individual room especially, represent a heterotopia, a concept coined by Foucault, meaning a real, identifiable space where social rules are reversed.

According to Foucault's classification, the private house and room are a heterotopia of deviation because, in her culture, the Muslim woman is considered a human being who « deviates » from the norm : she would be impure, inferior, dangerous.

Then, there is a heterochrony since, in her text, the author herself states that the Muslim woman lives outside of Time while Foucault defines the concept even as « a sort of absolute break from the traditional Time ».

Keywords : human geography, utopia/ heterotopia, heterochrony, gender studies.

Le roman de début de Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite* (1991), qui remporte le prix Inter, est son seul roman qui ne soit pas autobiographique. Bien qu'elle ait vécu en Algérie jusqu'à l'âge de quatorze ans, l'écrivaine française a connu à Alger une enfance heureuse, dans une belle résidence pour les couples mixtes aisés (la mère de Bouraoui est Française, son père Algérien), où la condition de la femme n'a pas du tout été celle de la femme musulmane.

L'écrivaine choisit de se solidariser avec les femmes musulmanes, dévoilant dans ce roman leur condition tragique, en racontant une histoire qui ne peut pas puiser dans sa propre expérience de vie. Rosalia Bivona analyse le poids de la culture occidentale des écrivains issus du Maghreb et établis en France et met en évidence le fait que le roman de Bouraoui «s'insère dans un système, une écriture, une structure romanesque codifiée par les hommes» (Bivona: 48). En ce qui concerne Bouraoui, Bivona remarque son besoin d'«accéder au statut plus légitime d'écrivains sans autre adjektivation» (Bivona: 48). Montserrat Serrano Mañes observe également que Bouraoui témoigne de «la volonté de montrer sans fard cette réalité de la féminité muselée» (Mañes: 183), mais à travers une vision qu'il appelle occidentale.

Bouraoui joue avec l'énonciation dans ce roman car elle utilise d'abord un «nous», qui renvoie aux femmes musulmanes, ensuite un «je» qui est ambigu et, finalement, un «elle, Fikria», qui marque la distanciation envers l'héroïne. Daniela Grigorescu considère que l'emploi de la III-e. personne singulier peut être interprété aussi «comme généralisation de l'histoire». Enfin, Esmâ Azzouz caractérise le «je narratif» du roman comme «fragmenté et disloqué».

L'adolescente Fikria vit à Alger, dans les années 70, avec ses parents et ses deux soeurs. Comme toutes les jeunes filles musulmanes, elle n'a pas le droit de sortir de la maison, sauf accompagnée et affublée de tas de vêtements qui la couvrent en entier. Dans la

maison parentale, elle doit rester dans sa chambre comme dans une cellule de prison, une «cellule mortuaire» (Bouraoui: 88). Si sa soeur aînée, Zohr, anorexique, se comporte comme si elle était déjà morte, l'autre, la cadette, Leyla, qui avait été jetée par la fenêtre, après sa naissance, et qui avait survécu, est muette et handicapée physiquement. La mère ne leur adresse pas la parole, vivant comme un supplice son incapacité d'offrir un fils à son mari. Elle est appelée par la narratrice «meurtrière maman» (Bouraoui: 25) et la même voix qui survole cette réalité cruelle affirme nettement que la femme arabe n'est qu'«un ventre reproducteur» (Bouraoui: 142). Fikria respire, au sens propre et figuré du mot, grâce à la fenêtre de sa chambre, par laquelle, en cachette, elle a accès à la rue. Son regard, «interdit», est donc transgresseur et lui rappelle à chaque instant l'opposition entre la ville, espace fantasmé- de la liberté versus la maison parentale, espace concret et hautement oppressif.

Cette paire d'espaces est pourtant connoté bien différemment dans la culture occidentale, dans laquelle la ville est un lieu concret et soumis à des règles tandis que l'habitation personnelle peut être un lieu magique, que chacun transforme à son gré. C'est la raison pour laquelle nous interprétons ce roman en lui appliquant les concepts *utopie* versus *hétérotopie*, décrits par Michel Foucault dans *Des espaces autres*, une conférence donnée en 1967 et publiée en 1984. En définissant *l'utopie*, le philosophe français observe que «C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels». En revanche, *les hétérotopies*, présentes dans toute culture, seraient « des lieux réels, des lieux effectifs », « des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés... ». Foucault appelle hétérotopies « de crise » les endroits interdits ou sacrés, destinés à ceux qui se trouvent dans une sorte de crise par rapport à la société : les femmes en couches, les vieillards, les femmes au moment de leurs règles. Avec le temps, Foucault affirme que les hétérotopies « de crise » deviennent plutôt des hétérotopies « de déviation », telles les prisons, les maisons de repos, les cliniques psychiatriques. De nos jours, des hétérotopies seraient les villages de vacances.

Dans le roman *La Voyeuse interdite*, la maison ressemble à un tombeau à cause du silence permanent et au manque de lumière naturelle et surtout à cause de l'atmosphère de cloître, « nécessaire » pour les quatre femmes (la mère, Zohr, Fikria et Leyla) et de la « dictature » du père (Bouraoui : 12) : « Ma demeure a le calme profond d'un fond marin tapissé d'algues vénéneuses, le mutisme de la mort ! » (Bouraoui : 16). Le sentiment dominant, c'est la dépression : « la tristesse est une substance vivante qui s'est fondue aux traits de mon visage » (...), elle me rend veule, irritable, sombre et sourde. Elle commande. Je subis » (Bouraoui : 16-17).

Nous avons vu qu'au lieu d'être un endroit privilégié, de repos et d'épanouissement personnel, la maison est une prison pour la femme arabe, l'inverse-même de ce qu'elle est en Occident. Nous allons voir comment l'écrivaine décrit la condition de cette femme. Être femme dans un « pays masculin » (Bouraoui : 21), c'est vivre dans « un vaste asile psychiatrique » (Bouraoui : 21). Dans la mentalité des hommes arabes, la femme mériterait bien cette condition. Tout d'abord, naître femme, c'est le comble de la saleté car cela signifie pour la culture arabe de l'impureté : « une souillure qui deviendrait plus tard une souillon »

(Bouraoui : 28). Ensuite, une femme est un être dangereux : « je suis un épouvantail articulé, une femelle au sexe pourri qu'il faut absolument ignorer afin d'échapper à la condamnation divine ! » (Bouraoui : 31). La menstruation, qui transforme l'enfant en femme, est perçue par les hommes comme un moment de chute dans la honte totale ; lorsque Fikria a ses règles la première fois, son père la frappe et lui adresse une sorte de malédiction : « Fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures commencent par la même lettre » (Bouraoui : 33).

Les femmes-mêmes ne valorisent pas les autres femmes, soient-elles leurs propres filles. La mère de Fikria évite de regarder ses filles : « Chère maman, pourquoi toujours te regarder de dos ? Est-ce ta posture habituelle ou bien la lâcheté de ne pas nous affronter ? » (Bouraoui : 34). Selon le sociologue Yves Prigent, « C'est dans le regard d'autrui, aimant et acquiesçant, que je lis l'affirmation et la confirmation de mon existence » (Prigent : 55). Par contre, être homme, c'est une valeur en soi, c'est la seule valeur, et le père de Fikria connaît le déshonneur de ne pas avoir un fils. L'accouplement entre les parents de Fikria, sur le sol de la cuisine, qui n'a comme but que de donner enfin naissance à un fils, est décrit comme un combat inégal, violent et humiliant pour la femme. Le rituel de préparation de la jeune fille pour le mariage est décrit comme une torture, accomplie par des femmes, d'ailleurs, et la narratrice précise que la femme musulmane ne quitte sa maison que deux fois dans sa vie : pour le mariage (passage d'une prison à une autre) et pour son enterrement (Bouraoui : 124). Aucun geste de tendresse n'est à trouver dans cette maison, ni entre mère et ses enfants, ni entre les sœurs. Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante observe le fait que le manque de contact physique est compensé par le toucher des objets : « Frôler les objets, les couvrir de baisers, a une signification symbolique. Ce geste traduit le regret de Fikria pour l'enfance... ».

Quant aux jeunes filles, les trois sœurs, Fikria, Zohr et Leyla, chacune est enfermée dans sa propre chambre, ce qui mène à l'absence de la solidarité et à l'aliénation. Leurs chambres respectives sont toutes laides : « sans la moindre trace de couleur (...), une couverture marron sert de couvre-lit, une carpe, en peau retournée, de descente de lit, un rideau (...) dissimule le petit cabinet de toilette, les fenêtres sont étroites mais efficaces » (Bouraoui : 24). Dans ces conditions, le corps féminin tend à s'effacer, pour Zohr, qui est anorexique, ou à devenir grotesque, pour la mère et pour les femmes mûres, de la famille, qui viennent en visite : « Les femmes de la maison ont renié frivolité et séduction (...), sont des tas de graisse insignifiants flottant dans des robes peu seyantes... » (Bouraoui : 26).

L'écrivaine ne veut pas donner une vision édulcorée de ces jeunes filles musulmanes qui, si elles sont tenues à l'écart de toute tentation, seraient pour autant des saintes. Au contraire, l'interdit-même conduit à une évasion dans l'esprit et la narratrice parle de la fausse innocence de ces jeunes filles enfermées : « Venez hommes (...), venez sentir l'âcre parfum du vice et de la décadence qui embaume nos jardins solitaires et délaissés ! (...) Adolescentes (...) Pures trop impures ! (...) oui le corps reste intact mais bon Dieu, la pureté ne se borne pas à un dérisoire écoulement de sang ! » (Bouraoui : 13-14). La conclusion est que les contraintes terribles poussent à une impureté de la pensée et de l'âme : « Regardez nos âmes ! elles sont gangrenées... » (Bouraoui : 14).

Fikria essaie de lutter contre l'ennui qui la fait sentir le goût de la mort. Elle regarde par la fenêtre, dans la rue, elle rêve mais elle connaît aussi des moments de chute, dans lesquels en reprenant un geste très cruel de son père envers elle, qui avait écrasé contre ses

joues une cigarette, elle s'adonne à des gestes auto-destructeurs, se piquant la peau jusqu'à la souffrance et ses tempes contre la poignée métallique de la fenêtre. Elle connaît également des moments de désespoir et de rage, lorsqu'elle renverse tout dans sa chambre, se blessant, et son épisode de révolte est suivi par un accident dans la rue, dans lequel une jeune fille est tuée par un autobus. C'est un parallèle symbolique : l'accident de l'inconnue est la préfiguration de ce qui arrive avec l'esprit de Fikria, qui se débat pour survivre. L'image est en miroir ; sont évoqués des blessures et le sang des deux jeunes filles, une chaussure de l'inconnue arrive dans la cour des parents de Fikria.

Le mal est transgénérationnel chez ces femmes musulmanes. La narratrice accuse les femmes mûres, qui réservent le même sort à leurs filles, en parfaite collaboration avec leurs maris : « Vous saviez la douleur d'être là à attendre enfermées. Pourquoi recommencer ? (...) Meurtrières mamans ! (Bouraoui : 84). L'héroïne se sent différente de ces femmes si soumises : « Solitaire dans la foule, irrespectueuse du groupe et de la famille, misanthrope au bord de la mort, que pouvaient-elles comprendre à ma tristesse ? Je la vis seule, je la balade comme un fardeau et parfois même elle me tient chaud » (Bouraoui : 86-87). Pourtant, à la fin, elle subira le même sort : elle sera mariée contre sa volonté, ne connaissant son futur mari que lors des noces. Elle quittera, dans une voiture, « véhicule de la mort » (Bouraoui : 143), la maison parentale-prison, pour rejoindre la maison du mari, seconde et dernière prison dans sa vie. Tout est donc renversé, pour les femmes, dans ces maisons musulmanes, par rapport à des sociétés où hommes et femmes sont libres en égale mesure.

Michel Foucault remarque le fait que *les hétérotopies* présentent souvent la caractéristique d'instituer un temps particulier, en fait « une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel ». L'héroïne de *La Voyeuse interdite* parle ouvertement d'une torsion du temps habituel dans la vie des femmes musulmanes : « Invincible tristesse ! elle rend le temps statique comme un bloc de plomb contre lequel je me heurte, me frotte et me blesse tous les jours (...) demain devient hier et aujourd'hui n'est qu'un intermédiaire entre le semblable et le semblable » (Bouraoui : 17). Elle accuse les hommes musulmans d'avoir arrêté le Temps, de l'avoir mis à mort : « Ils vivaient en l'an 1380 du calendrier hégirien, pour nous, c'était le tout début des années 70 » (Bouraoui : 22).

Dans *La Voyeuse interdite*, nous avons à faire aussi à *l'utopie*. L'espace qui se trouve en dehors de la maison représente un endroit rêvé, magique, et il se constitue de la rue de Fikria, de la ville d'Alger et d'un coin de la nature. Interdits à la femme musulmane, tous ces lieux sont une *utopie*, en nous retournant au concept que Foucault oppose à *l'hétérotopie*.

Par la fenêtre de sa chambre, Fikria observe, sans être vue, la rue de sa maison et tout ce qu'elle peut y voir est après sujet de rêve : « Sans effort, j'arrive à extraire des trottoirs un geste, un regard, une situation qui me donnent plus tard la sève de l'aventure. 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 de maux que je stoppe avec un nœud grossier : le lyrisme » (Bouraoui : 9-10). Vivre par procuration est sa manière de survivre, Fikria a le don de transformer ses fantasmes en récits fabuleux et le courage de tenter de résister aux conditions de vie qui, normalement, devraient l'annihiler complètement, la transformant dans un corps inerte, sans pensée ni désirs. Pour une jeune fille emprisonnée dans une chambre sombre, les exercices d'imagination relèvent de la survie. Un récit imaginé

est porteur de sens : « Ma rue est le support de l'aventure, la trame, l'obscur tableau où s'inscrit une prose indéchiffrable pour le badaud (...) Se faire une histoire avant de regarder le vrai. Réelle, irréaliste, 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 : 10-11).

La ville, la grande ville d'Alger, est l'endroit le plus important qui incarne *l'utopie*. L'héroïne procède à une personnification de la ville, qui est vue comme une femme extraordinaire, qui a déjà vécu une longue vie. La « jeunesse » de cette femme imaginée, c'est le passé historique de cette ville, rempli d'histoires de femmes d'hommes qui ont connu toutes les passions humaines possibles, qui se sont réjouis pleinement de leurs vies, des hommes et des femmes pauvres ou riches, de tous les âges, qui défilent dans une accumulation baroque. L'explosion de vie qui y est exprimée symbolise le manque de vie de l'héroïne enfermée entre quatre murs. La ville d'Alger acquiert, à travers l'image de femme fatale, un aspect d'érotisme raffinée : « Congratulée dans les dîners protocolaires, effigie de la planète entière, sacrée par les dieux et les déesses de l'Antiquité, ministres, reines, rois, princes et princesses, présidents, ducs et baronnes, démocrates et dictateurs ont étreint son corps ; s'aguichant avec les jeunes premiers, s'enivrant avec les célébrités, elle suscita la jalousie de ses semblables, l'admiration des ménagères et le regret des vieillardes ruinées par le temps » (Bouraoui : 69). Pour ne pas rester dans un simple exercice mental de compensation, l'héroïne prouve qu'elle est capable d'imaginer la décadence de cette ville-femme magique. La ville-femme est imaginée aussi en décrépitude, triste et dégoûtante ; dans la même vision baroque, le spectre de la mort transfigure son image : « Pauvre poitrine tuberculeuse qui n'arrive plus à dissimuler le spectacle affligeant de deux tétons trop embrassés, trop bafoués, trop méprisés aussi ! lève tes mains brunies par les taches de vieillesse pour implorer la miséricorde des dieux enfuis pour d'autres terres plus riantes ! » (Bouraoui : 70).

Dans un rêve nocturne, Fikria connaît une expérience de compensation par rapport à ses besoins de liberté inassouvis. Elle se voit dans une clairière, ensuite dans une forêt dont la végétation est luxuriante. La même érotisation que dans le portrait de la ville-femme est présente : les arbres, les insectes et les plantes bougent et dansent autour de l'héroïne, dans des rituels à l'air païen :

« De fraîches coulées de résine embaument la forêt et le temps, glissent entre les fissures des vallons terreux et bouillonnent dans mes mains, les ramifications des végétaux s'enlacent dans un mouvement lent et majestueux puis ondulent comme le serpent qui serait le fils d'une mante religieuse aveugle et sans pattes, enivrée par ce surplus de vie, j'enduis mon visage d'extase secrétée généreusement par les arbres mobiles, je me roule dans l'herbe, déclame des vers bucoliques et bénis la nature, le vin et la jouissance ! les tiges transparentes massent mon corps, embrassent mon visage et l'humectent d'un délicieux parfum ambre, la lymphe court le long des membres verts et le cœur de la terre tambourine pour accélérer le flux sanguin des viscères végétaux.. » (Bouraoui : 111).

Cette fête qui célèbre le plaisir et la vie-même est coupée court par l'apparition d' « un monstre noir, fluide et odorant » (Bouraoui : 112). Si l'héroïne interprète son rêve nocturne comme la préfiguration de sa vie future, son mariage forcé en occurrence, nous plaçons

l'épisode de l'extase dans la forêt dans la catégorie de *l'utopie*. La nature sauvage est un autre endroit interdit à la femme musulmane et le foisonnement des plantes et des insectes symbolise la palpitation de la Vie, tout comme l'érotisme dont elle est privée.

L'enjeu principal du roman est la liberté des femmes de certaines cultures. A travers les contes de la femme de ménage Ourdhia, qui passe un temps dans la maison de Fikria, l'héroïne apprend l'existence des terres lointaines, comme le désert, où les nomades sont heureux. « Le Monde de l'Imaginaire », comme l'appelle Fikria (Bouraoui : 52). En tant que femme, et en plus noire, Ourdhia est humiliée par le père de Fikria, mais elle est libre de quitter la maison où elle a été violée. Elle a traversé une fois le désert et elle peut témoigner qu'il existe un espace plus beau que la maison-prison : « Oui, l'ivresse du désert existe, Ourdhia l'a rencontrée » (Bouraoui : 54). La guerre des sexes dans la société musulmane reste un sujet actuel; la narratrice rappelle ce qui sépare femmes et hommes : « la loi, la religion, nos sexes et notre haine » (Bouraoui : 92). En partant vers d'autres horizons, Ourdhia laisse en souvenir à Fikria sa croix du Sud, un bijou fait de quatre pierres roses, symbole de la liberté qui existe quelque part et à laquelle la femme musulmane ne doit pas renoncer d'espérer. *La Voyeuse interdite* est à la fois une confession, une histoire vraie, un poème tragique et un manifeste.

Ouvrage de Nina Bouraoui cité

Bouraoui, Nina, *La Voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991

Bibliographie critique

Azzouz, Esma, « La Recherche du corps à travers la langue morte », *Romansk Forum*, No. 20/ 2005/ 1, Université de Oslo, Norvège

Belaghoug, Zoubida, « L'Androgynie et l'identité meurtrie. *Rhoulem ou le sexe des anges* », *Les Cahiers du LAPS*, No. 2 Juin 2005, www.umc.edu.dz/vf/images/cahierlapsi/nurm2/9.pdf, Université Mentouri Constantine, Algérie, pp. 95-104

Bivona, Rosalia, « Un symptôme de greffe à l'intérieur de la littérature algérienne d'expression française : Georges Bataille et Nina Bouraoui », *Revista de Filologia Franceza*, 7. Servicio de Publicaciones, Univ. Complutense, Madrid, Espagne, 1995

Bonnet, Véronique, « Nina Bouraoui : l'écriture meurtrière », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, No. 155-156. Identités littéraires. Juillet-Décembre, 2004

Foucault, Michel, « Des espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984), Paris, pp. 46-49

Grigorescu, Daniela, « Stratégies d'endurance dans *La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui », *Intercambiô*, Institut d'Etudes françaises de l'Université de Porto, Portugal, No. 2/ 2009, pp. 148-156

Mañes, Montserrat Serrano, « Nina Bouraoui ou le regard libérateur d'une écriture maghrébine », *Francofonia*, Université de Grenade, Espagne, No. 12/ 2003, pp. 181-193

Nedelcheva-Bellafante, Zlatorossa, « Le Geste comme émancipation du corps dans *La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui », Actes du Colloque International *L'Eloquence des*

gestes, 5-6 novembre 2011, Université de Sofia „Saint Clément d’Ohrid”, Faculté des Lettres Classiques et Modernes, Bulgarie /à paraître/

Prigent, Yves, *La Cruauté ordinaire*, Ed. Desclée De Brouwer, Belgique, 2003