

Corps, exil et temporalité dans *L'amande*

Sathya Rao

Université de l'Alberta

Publié par les éditions Plon en 2004, *L'amande* a connu un succès immédiat en France et dans de nombreux autres pays. En substance, le roman retrace le parcours de Badra, une jeune et belle marocaine qui fuit le mari que sa famille lui a imposé pour se réfugier chez sa tante à Tanger. Là, elle découvrira, sous la tutelle de Driss, brillant cardiologue, les raffinements mais aussi les affres du plaisir amoureux. Si le propos – qui rappelle l'intrigue du classique du *Pygmalion* ou bien la trame des romans d'initiation de Sade à Duras en passant par Flaubert – peut sembler somme toute assez banal, le cadre – celui du Maghreb contemporain – en revanche l'est beaucoup moins. C'est peut-être le sous-titre (absent de l'œuvre originale) de la traduction nord-américaine qui exprime le plus clairement la tension (que beaucoup ont mis sur le compte d'un « choc des cultures ») qui parcourt le roman : «*The Sexual Awakening of a Muslim Woman*». En plus d'être écrit par une femme¹, *L'amande* lèverait le voile sur les tabous de la société musulmane en matière de sexualité. Saluée par la critique pour ses qualités littéraires (certains ont ainsi pu trouver une parenté avec *La vie sexuelle de Catherine M.*²) autant que pour son courage, cette prise de parole aura

¹ Rappelons toutefois que ce type de performance a des précédents, pensons par exemple à *Les Nuits de Strasbourg* de Assia Djebar.

² On trouve une référence au best-seller C. Millet sur la couverture de la traduction nord-américaine. Si cette relation de parenté demanderait à être précisée – il est clair, par exemple, que le récit de C. Millet

obligé son auteur à se cacher derrière un pseudonyme («Nedjma») et même à éviter de s'exposer publiquement par crainte des repréailles. Comment ne pas voir dans cet usage forcé du pseudonyme une certaine figuration littéraire du *Hijab* tant décrié ces temps-ci ? Revêtant de multiples significations, le voile dont il est ici question sert tout autant à protéger l'intégrité physique de l'auteur, à mettre en scène sa personne littéraire (le pseudonyme «Nedjma» rappelle le titre du célèbre roman éponyme de Kateb Yacine) qu'à accueillir à la manière d'un écran (au sens où l'entend la psychanalyse) les projections orientalistes du lecteur-voyeur. Cette ambiguïté se reflète en particulier dans le choix – également tributaire de contraintes commerciales – des illustrations apparaissant sur la couverture des nombreuses traductions³.

Ainsi donc *L'amande* lèverait-elle le mystère sur la misère sentimentale et sexuelle d'une société livrée au pire des rigorismes religieux. De ce malaise, Nedjma et ses doubles seraient les symptômes, portant jusque dans l'intimité de leurs corps (physique et textuel) les stigmates de la violence réelle et symbolique exercée par l'institution. Cette violence, qui encode les corps en disciplinant leur sensibilité autant que leur topologie, se donne à lire à travers une symptomatologie complexe. Les travaux de Malek Chebel offrent un cadre théorique d'une grande pertinence pour décoder cette symptomatologie dans ce qu'elle a de spécifique d'un point de vue culturel. Il n'y a qu'à lire *L'esprit de sérail* pour se rendre compte à quel point le roman de Nedjma dépeint une réalité anthropologique commune dans le Maghreb : culte de la virginité, préludes homosexuels à la relation normalisée de couple, importance de l'institution du mariage, angoisse de la nuit de noces, marginalisation de l'homosexualité et de la prostitution, ambiguïté des relations mère/fils, etc. Nul doute que certains trouveront dans le diagnostic, certes romancé, du malaise que

n'a pas de visée politique explicite au grand dam des féministes (Rao) –, elle revêt assurément dans ce contexte un intérêt commercial.

³ La dialectique du voilement/ dévoilement ouvre spontanément une vaste de gammes de possibilités esthétiques : tandis que les photographies en couverture des versions nord-américaine et surtout françaises mettent l'accent sur le désir féminin refoulé (le voile découvrant le ventre et le jeu de contrastes du noir et blanc dans la photographie d'Ornela Vorpsi laissent délibérément apparaître certains atours du corps féminin), les versions britannique et allemande prennent respectivement le parti de la neutralité anthropologique (cliché quasi-journalistique d'une femme voilée) et d'un certain symbolisme romantique (simili-calligraphie représentant une fleur sur fond rose).

dresse Nedjma matière à se rassurer : «le monde musulman ignore décidément tout du désir», penseront-ils.

Pourtant, l'originalité du roman de Nedjma réside, nous semble-t-il, moins dans les archaïsmes culturels qu'il dévoile que dans son désir de faire retour aux ancêtres (et au plus célèbre d'entre eux Cheikh Nefzaoui), à «l'ancienne civilisation des Arabes où le désir se déclinait jusque dans l'architecture, où l'amour était débarrassé du péché, où jouir et faire jouir était un devoir du croyant» (Nedjma 7). C'est probablement une trajectoire parallèle qui reconduira Badra du Tanger de ses rêves à sa ville natale d'Imchouk. En d'autres termes, l'exil forcé à Tanger s'avère être moins l'assouvissement d'un désir d'Occident que l'occasion d'un approfondissement de cette sensualité révélée à l'adolescence et qu'il a fallu taire. S'il est évident que l'exploration d'une telle sensualité ne pouvait prendre place qu'à Tanger, elle n'aurait pas pu se donner à lire sans la médiation d'un retour au passé, celle de la redécouverte de l'héritage des Ancêtres légué par Driss (en arabe : celui qui détient la connaissance)⁴.

Quand j'ai décidé d'écrire ma vie, j'ai ouvert les caisses de livres à la recherche des volumes arabes épais et très anciens, où Driss allait pêcher ses bons mots et ses quelques sagesses. Je savais que j'y rencontrerais plus fous, plus courageux et plus intelligents que moi. (...) Je suis revenue aux Anciens, épatée par leurs audaces qui n'ont pas d'équivalent parmi leurs descendants du XXe siècle, dénués pour la plupart d'honneur et d'humour. Mercenaires et poltrons du reste. J'ai marqué une pause chaque fois qu'une idée me frappait par son exactitude ou qu'une phrase m'étranglait par sa verdeur tranquille. J'avoue : j'ai ri aux éclats, comme j'ai eu des sursauts de pudeur. Mais j'ai

⁴ Il est également possible d'envisager la relation entre Driss et Badra sur le modèle de celle d'un maître soufi et de son disciple. Je suis redevable de cette suggestion à Walid El Khachab. Si elle a le mérite d'être fidèle au cadre culturel de *L'amande*, cette interprétation se complique dans la dialectique du désir qui lie les deux personnages principaux au point de fausser toute perspective d'ascension mystique véritable. En effet, l'attitude coupable de Badra à l'égard de Dieu et l'égoïsme dont fait preuve Driss qui se prend pour « Dieu lui-même » sont autant de symptômes de l'impossible union entre le mystique et l'érotique. En un sens, c'est peut-être bien la littérature qui sera le lieu par substitution de la réconciliation tant attendue... La discipline littéraire permettra à Badra à la fois de reprendre la parole qu'on lui a confisquée et de coucher par écrit l'expérience paroxystique de la jouissance.

décidé pareil : librement, sans chichis, la tête claire et le sexe frémissant (p. 15).

En somme, le sens de l'exil dans *L'amande* ne saurait se réduire à celui d'une simple fuite en avant. Ce premier mouvement s'articule à la perspective d'un retour ou plus exactement d'un rappel (celui d'une certaine tradition) qui lui confère sa profondeur. C'est encore cet «hommage» à la sagesse des Ancêtres qui inspire le cri de colère que lance la narratrice contre la condition actuelle de la femme arabe. Partant de ces observations, notre propos consistera à saisir le fonctionnement de la mécanique temporelle que met en place le texte en insistant sur le rôle qu'y tient l'exil.

D'exil il est question dès l'ouverture du récit :

J'ai débarqué à Tanger après huit heures de trajet et ce n'était pas un coup de tête. Ma vie allait droit vers la catastrophe, tel un corbillard ivre, et pour la sauver je n'avais d'autre choix que de sauter dans le train qui quitte tous les jours d'Imchouk à quatre heures du matin tapantes. Pendant cinq ans, je l'ai entendu arriver, siffler et partir sans avoir le courage de traverser la rue et d'enjamber la barrière basse de la gare pour en finir avec le mépris et la gangrène (*L'amande*, p. 17).

Pour Badra, l'exil s'impose donc comme une nécessité voire une question de survie. Il s'agit de fuir une condition d'oppression symbolique («le mépris»), laquelle affecte également l'intégrité physique du corps quand il est interdit de jouissance («la gangrène»). Plus qu'une simple fuite en avant, l'exil s'avérera être la condition de possibilité d'une redécouverte (et, partant, d'une mise en mot) de ce corps désirant qui fût *révélé* à l'héroïne lors de son adolescence. Le chapitre intitulé «L'enfance de Badra» fait le récit de cette révélation mystique du plaisir suscitée par une mystérieuse main: «La main s'est ensuite retirée et je me suis affaissée sur l'herbe vitrifiée. Le ciel a recommencé à scintiller et les grenouilles ont repris leur concert. Un deuxième cœur m'était né entre les jambes et il battait, après cent d'hébétude» (p. 77). Cette main possède une fonction narrative particulièrement intéressante. En effet, sa caresse «amicale» semble trouver un prolongement sous les doigts experts de Driss de sorte

que se trouve effectuée par le truchement de cette main la jonction entre le récit d'enfance à Imchouk et la narration de Badra adulte à Tanger.

Plus fondamentalement, l'impression – toute formelle – de rupture que produit l'exil ne doit pas occulter la multiplicité des points de contacts narratifs qui se font jour entre le récit de la jeunesse villageoise et celui de la vie adulte à Tanger. En d'autres termes, la « coupure exilique » est également riche de la promesse d'une double transgression qui dynamise le récit : en premier lieu, le déplacement (critique) permettant la mise en mots de la violence passée et, en second lieu, la relance d'une exploration commencée il y a longtemps, et dont la finalité n'est autre que la réconciliation – que l'on rencontre autant dans la tradition soufie que chez un Bataille – entre l'«âme» et la «chair», le «céleste» et le «terrestre», le «mystique» et l'«érotique» (p. 7). Ce désir, pour le moins dynamique, de transcender les contraires se retrouve au niveau de la structure narrative même de l'œuvre qui ne saurait donc se réduire à un double antagonisme spatiotemporel «Tanger/Imchouk» et «Badra adulte/Badra enfant» (Destais, 2006 : 64). L'unité du récit est ici maintenue par l'actualité du désir qui, tel l'oued Harrath (doté, dans le roman, d'une forte charge métaphorique), ébranle les contraires, suggère des associations, dans sa fuite vers l'origine. En d'autres termes, le récit de Badra enfant est autant un « contrepoint dramatique » à son récit d'adulte que le lieu intime d'une découverte qui se prolonge jusqu'au désir d'écrire lui-même. De la même façon, le récit de Tanger portait en germe la perspective d'un essoufflement du désir, d'une déchéance.

L'amande entrelace moments marquants du récit de jeunesse de Badra et morceaux choisis de son histoire d'amour avec Driss. Il importe de noter que ces deux récits principaux – différenciés par le jeu de la typographie – progressent selon des trames différentes : tandis que la jeunesse de Badra renvoie à un passé lointain jalonné d'événements clairement identifiés («Le mariage de Badra», «Le hammam des noces», «Mon frère Ali», etc.), l'histoire d'amour avec Driss est prise dans le présent aveuglant de la passion. Ainsi la focalisation sur l'intensité passionnelle de la relation entre Nedjma et son amant a-t-elle pour effet de cristalliser le temps dans un sentiment d'absolu. Ces deux récits principaux – qui forment le cœur vivant de la

«diégèse» pour utiliser la terminologie genettienne – sont encadrés, au début et à la fin, par un étonnant monologue où se font entendre tout à la fois des considérations extradiégétiques sur l'écriture du roman, la parole d'outre-tombe de l'amant défunt et le jugement divin sur le récit narré. Singularisé par une typologie en italique, ce monologue se distingue du prologue et de la réponse à Cheikh Nefzaoui qui, pour leur part, inscrivent d'entrée de jeu *L'amande* respectivement dans le présent d'une lutte contre l'oppression de la femme arabe et le passé d'une certaine tradition spirituelle.

Comme nous l'avons suggéré, les récits entrelacés de l'enfance à Imchouk et de l'installation à Tanger obéissent à des temporalités différentes. Le premier de ces récits est clairement structuré par les offices socioreligieux (mariage, hammam des noces, nuit de la défloration) et la galerie de portraits (oncle Slimane et tante Selma, Ali, les marginales, le potier, Naïma, Hazima) peuplant l'univers de la jeune Badra. Cette temporalité «officielle», qui caractérise la condition de «pré-exil», est fondamentalement celle de la répétition machinale du rite, de l'obligation – bien souvent teintée d'hypocrisie – de tenir son rôle et, au final, de l'absence totale de liberté de mouvement. C'est précisément contre la violence de ce temps massif voué à la collectivité, qui contraint le fils à faire comme son père (ou bien la fille à faire comme sa mère), et par là même clôt ou plutôt confisque toute perspective (poétique, littéraire) de récit (ou tout du moins l'enferme dans la plus morbide des ratiocinations) que s'érige la narratrice.

C'est cette même temporalité impersonnelle qui justifie que l'*on* (comprenez la collectivité formée par la Mère, Neggafa, Hmed, Ali et les autres qui sont autant de représentants de l'Institution) dispose impunément du corps de Badra: « Voir les vierges s'appliquer une boule du henné de la mariée au milieu de la paume dans l'espoir de convoler au plus tôt m'a fait penser aux agneaux qui se ruent vers l'abattoir, la queue grasse et le bêlement naïf. Mais j'étais moi aussi un agneau qui tendait docilement mains et pieds à Neggafa, en attendant de me faire égorger » (p. 54). Notons qu'en recourant à une analogie pour le moins subversive, la narratrice parvient à faire jouer un symbole contre un autre, à retourner en quelque sorte le système contre lui-même. L'emploi d'un grand nombre de constructions passives et

de tournures infinitives à valeur impérative dans le récit du mariage et de la vie conjugale montre à quel point la narratrice se trouve dépossédée d'elle-même, est parlée plutôt qu'elle ne parle: «Le servir, puis débarrasser. Rejoindre la chambre conjugale. Ouvrir les jambes» (p. 40). Littéralement prisonnière du discours dominant (comme le montre le recours à une narration impersonnelle au fil de laquelle le rite s'exécute inexorablement), Badra narratrice fait toutefois preuve d'assez de recul pour se poser, par le jeu de la focalisation interne, comme témoin conscient de son propre sacrifice et y trouver même... un certain plaisir: «Les bouts de mes seins ont gonflé mais Neggafa n'a pas semblé le remarquer. Elle m'a demandé ensuite de me coucher sur le ventre, a dégagé mes fesses. Mon pubis cognait contre le marbre sous la pression de ses mains indifférentes à mon trouble» (p. 55).

Cynisme et sensualité ouvrent la voie/voix à la dissidence ; elles permettent à la narratrice de reprendre contrôle sur son personnage, de l'arracher à l'Institution qui menace de l'absorber, de l'insensibiliser. Se signalant par le «on» et ses avatars («elles» pour les femmes, «il» pour le mari imposé de force), cette dernière est détentrice d'un discours d'autorité qui tente de s'appropriier aussi bien la parole que le corps de la narratrice. Encodés par le temps sclérosant du dogme, les corps se rigidifient au point de perdre leur sensibilité dans l'abstraction désincarnée du symbole (la couverture maculée, le corps désensibilisé dans la perspective du sacrifice, fixation sur le ventre de l'héroïne qui vaut pour la maternité), c'est là en principe le seul déplacement possible:

Il m'a rompu en deux d'un coup sec et je me suis évanouie pour la première et unique fois de ma vie.

Mon pucelage circula de main en main. De la belle-mère aux tantes en passant par les voisines. Les veilles y ont rincé leurs yeux persuadées qu'il prévient la cécité. La chemise maculée de sang ne prouvait rien, sauf la bêtise des hommes et la cruauté des femmes soumises (106).

Au creux de cette temporalité aride de la répétition, sourd une autre temporalité, bien plus dynamique, elle. C'est celle de la libido naissante de la jeune Badra, qui motive un questionnement intime et une quête imaginaire dont le prolongement sera

la rencontre avec Driss: «J'ai décidé de surveiller les femmes, de guetter une apparition de leur bijou intime pour savoir quel modèle pouvait concurrencer le mien en beauté et en puissance» (p. 81). Ainsi la révélation du plaisir sexuel ouvre-t-elle à la jeune Badra la perspective d'une renaissance) qu'accompagne un *déplacement* anthropologique du regard: «Un deuxième cœur m'était né entre les jambes et il battait, après cent ans d'hébétude» (p. 77). Bravant les interdits socioreligieux, ce regard excentrique se glisse furtivement sous les mélias et les djellabas; pénètre l'intimité des foyers et des hammams ; s'aventure jusque chez les «hajjalat mises au ban du village» (p. 130). Tenu à la clandestinité (et donc à ce titre proprement invisible), le regard dissident de Badra révèle les hypocrisies du système, mais aussi leurs pendants que sont certaines pratiques marginales (à l'image des rapports homosexuels chez les adolescents, le recours fréquent à la prostitution chez les hommes mariés). Ces révélations se font tantôt sous couvert d'une certaine naïveté (c'est alors la focalisation interne qui est privilégiée), tantôt sous le coup d'un cynisme voire d'une colère que nourrissent une certaine maturité *a posteriori* (celle de Badra adulte narratrice omnisciente).

Le siège du regard excentrique de Badra, c'est bien entendu son «amande», ce «second cœur» qui donne son titre au roman. Rayonnant sur le texte à la manière d'un archi-signifiant, l'amande prolifère sur une multiplicité de plans de signification : c'est tout à la fois le lieu intime de la reconstruction d'une tumultueuse estime de soi (confisquée par l'Institution), peut-être celle-là même qu'évoque Moarbeda la sage au chapitre XII du *Jardin parfumé*; la substance de base de nombre d'aphrodisiaques; la matérialisation du réconfort qu'apporte Tante Selma à la jeune exilée; la figuration métonymique/métaphorique du corps de Badra « cassé » par Hmed lors de la terrible nuit de noces, libéré par les mains expertes de Driss à Tanger puis endurci par sa rupture avec son amant; ou bien encore une allusion au célèbre roman de M. Duras. En définitive, l'exil de Badra n'a rien de surprenant; il se profilait dans l'expérience intime de la révélation du plaisir; il était pour ainsi dire contenu en germe dans l'amande. En ce sens, la fuite pour Tanger accomplit un processus de maturation qui avait déjà débuté aux marges d'Imchouk: «Sous le jet d'eau chaude qui dilue les quelques grumeaux de sucre qui s'accrochent à la peau, je regarde un sexe rebondi et

soyeux, semblable à celui que je découvrais petite, sous les couvertures, et qui est aujourd'hui plein et mûr comme un fruit» (p. 110).

À ce propos, il est significatif que le déroulement du récit d'enfance se trouve subordonné à celui de l'arrivée à Tanger (qui se trouve donc être le niveau de la diégèse à proprement parler, présent incontrôlable de la passion) par lequel s'ouvre le roman. L'évocation ainsi que l'ordre d'apparition (qui n'est pas chronologique) des nombreuses séquences de l'enfance de Badra sont en effet commandés par l'économie du récit de Tanger, dans la première moitié du roman tout du moins. Il s'agit ainsi pour Badra d'expliquer les raisons de sa fuite à tante Selma (et indirectement au lecteur) ou bien le mystère qui entoure Driss. Dans la seconde moitié du roman, l'égalité paraît se rétablir : les deux récits suivent une même avancée chronologique, se répondant thématiquement (homosexualité féminine, liens entre argent et sexualité), même si le récit de Tanger se poursuivra plus avant. Plus fondamentalement, l'exil permet de libérer cette temporalité tierce où passé et présent s'éclairent et se reconstruisent mutuellement (où la passion aveuglante du présent trouve ses raisons dans la révélation adolescente du plaisir et où la violence du rite se découvre comme telle grâce au recul que permet la maturité), le tout à l'horizon d'un futur rêvé, celui d'une réconciliation entre le mystique et l'érotique.

Nous l'avons dit, le territoire par excellence de l'exil, c'est le corps de Badra exploré jusque dans ses confins. Et la ville de Tanger sera la scène privilégiée de cette redécouverte commencée à l'adolescence. Foncièrement différente d'Imchouk, Tanger apparaît comme un carrefour urbain où se télescopent références culturelles et linguistiques : l'arabe y côtoie l'espagnol, le français ou l'anglo-saxon. Le personnage de Driss incarne à lui seul l'ensemble de ces déplacements : il a étudié en France, connaît aussi bien Sade qu'Abou Nawas, Rimski-Korsakov qu'Oum Koulthoum. Version arabe du libertin, Driss circule librement du centre à la périphérie, des salons bourgeois aux quartiers les plus sordides, de la pratique conventionnelle de l'hétérosexualité à celles taboues de l'homosexualité et du triolisme. Prenant la suite de Sadeq et de tante Selma, il guidera Badra dans la découverte de son propre corps tout en révélant au passage à son élève les hypocrisies de la haute société tangeroise,

qui n'a donc au fond rien à envier aux paysans d'Imchouk: «Tanger s'en fout éperdument ! Il lui suffit que les apparences soient sauvées ! Ne m'oblige pas à égrener la liste des mâles mariés que tu croises dans les salons huppés et qui se font sauter à chaque sieste par quelque h'bibbi mignon dans leurs alcôves de bourgeois sur fond d'andaloussi ou de Stones» (p. 173).

Jadis rigidifié par le dogme, le corps et l'amande de Badra subissent sous les doigts de Driss une véritable transfiguration. C'est peut-être la première scène d'amour entre Badra et son amant – certainement la plus érotique du roman – qui manifeste le plus explicitement cette métamorphose. Cette scène, qui semble obéir à un rituel secret, prend, de toute évidence, le contre pied autant symbolique que physique de celles du hammam des noces et de la nuit de la défloration (étapes rituelles du mariage) qui l'encadrent:

« J'étais sa volaille à déplumer, sa [parlant de Neggafa] marmite de couscous. Elle m'astiquait et me briquait pour mériter son salaire » (55).

«Il [Driss] m'a déshabillé lentement, délicatement, comme on dégage une amande verte de sa peau tendre» (95).

«Il [Hmed] m'a rompue en deux d'un coup sec et je me suis évanouie pour la première et unique fois de ma vie» (107).

Si, dans ces trois séquences, le personnage de Badra se retrouve en position d'objet manipulé par un tiers, en l'occurrence les représentants de l'Institution (Neggafa et Hmed) d'une part et Driss de l'autre – comme le montre l'usage récurrent des tournures passives –, la scène du bain avec l'amant est autrement plus subtile. L'assujettissement n'y est en aucun cas le résultat d'une abdication ou d'un sacrifice; il est obtenu à force de plaisir, consenti – au dépend de la moralité elle-même (Badra est en proie à une lutte intérieure) – sur la base de ce que le corps a de plus intime: «Driss ne m'a ni violée ni violentée. Il a attendu que je vienne à lui, amoureuse, les pieds empêtrés dans mes cheveux, comme la Jazia hilalienne, vierge et neuve, sans espoir, sans mots. Il a attendu que je me livre à lui et je l'ai fait, contre tout bon sens» (p. 91). Autrement dit, la violence n'y est pas le résultat d'une insensibilisation, mais au contraire l'effet de la restitution brutale de la parole au corps jadis dénigré. Corps

qui se met alors à trembler, à gémir, à désirer, bref à s'animer d'une vie autonome, celle-là même que Badra anticipait dans sa jeunesse. C'est donc tout le corps endormi de Badra qui connaît une véritable renaissance au point d'être miraculeusement soumis à une seconde défloration.

La temporalité sensuelle du désir se substitue au temps sclérosé du rite. Désormais, le temps semble s'étirer dans un présent à la fois absolu et exclusif où la durée subjective (celle du manque et du trop plein hyperboliques) prévaut et prend le pas dans la narration sur le temps objectif. Le déplacement n'y a donc plus le même sens : le miracle de l'extase (qu'accompagnent un état physiologique de liquéfaction et de relaxation) remplace l'abstraction cassante et mortifère du symbole. L'extase a en effet ceci d'un exil mystique qu'elle hisse à force de caresse le corps au-delà de lui-même, vers sa propre indépendance, voire son propre culte : «Avec Driss, j'ai su que mon âme s'abritait entre mes jambes et que mon sexe était le temple du sublime» (p. 140). Bien qu'il soit l'être tout-puissant (égal de Dieu lui-même selon son amante) qui rend possible l'élévation aussi bien sensuelle, culturelle que sociale de Badra, Driss porte cependant, et également, la perspective de la déchéance. Pris dans le tourbillon de sa complexité, Driss offre à son amante un univers baroque fait d'instabilité et de confusion où le principe moral d'exclusivité (amoureuse) semble subordonné à l'impératif libertin de la jouissance individuelle. Mais là encore, Driss l'athée demeure infidèle lui-même : bien que réticent à toute forme d'engagement, il se montre jaloux à l'égard d'Hamid (par ailleurs son amant) lorsque Badra propose de faire sa connaissance. Plus fondamentalement, Driss incarne la limite même du corps pris dans la mécanique abrutissante de son propre plaisir. En d'autres termes, il y a une violence réelle du dogme comme il y a une violence du corps (exercée contre lui-même tout autant que contre autrui) quand il devient l'esclave de ses désirs.

Le corps est toujours en retard d'un épisode, redoutant les sevrages tant le premier a été douloureux. Je hais la mémoire des cellules pour sa fidélité canine qui ridiculise les neurones bafoue allégrement le cortex et ses élucubrations. C'est ma tête, et non mon corps, qui m'a sauvée» (p. 177).

«Le corps n'existe pas. Il n'est qu'une douloureuse métaphore. Un leurre. Un jeu souverainement ennuyeux, mortellement répétitif» (p. 191).

L'urgence de se défaire de l'autorité de Driss oblige donc à un second exil forcé qui prend cette fois la forme d'une errance. En cherchant à fuir son amant, Badra finit par hériter de sa malédiction («porter son cadavre») au point de devenir son alter ego:

Quand j'ai quitté Driss, mon cœur brisé n'a pas tardé à devenir multiple. En abjurant son visage, je suis devenue prosaïque, le cul à portée du premier venu, ou presque, refusant que mes amants partagent mon sommeil, mon ultime citadelle, une fois la bagatelle expédiée. (p. 194).

À son tour Badra se trouve prise dans ce tourbillon du «multiple» où toute chose lui est égale. L'abandon du corps à la temporalité répétitive et fondamentalement insatisfaisante du désir se fonde sur une conscience aiguë et non moins cynique de l'impossibilité «ontologique» de l'amour dont le corollaire est une perte progressive de la foi. Plus exactement, l'amour exclusif ou monothéiste si l'on veut, pour Driss s'altère en un paganisme n'obéissant qu'à une logique comptable d'accumulation (d'amants, de capital, de voyages) dont rendent compte les catalogues des derniers chapitres. Ces catalogues ont pour effet narratif d'accélérer le passage d'un temps rythmé par la monotonie et l'usure des corps qui «baisent». En cela, ils marquent un fort contraste avec la temporalité toute en intensité des corps amoureux qui exultent. Privé de tête, le corps perd son unité pour se voir décomposé en autant de zones érogènes (qui valent par métonymie pour le corps lui-même) : «Pendant quatorze ans, j'ai été une fente. Une fente qui s'écarte quand on la touche» (p. 192). L'insensibilisation du corps (celui de Badra comme celui de ses amants) résulte cette fois non pas de son abstraction dans l'ordre symbolique, mais de sa mise en branle machinale, de sa décérébration qui le fait ressembler à une sorte de coquille vide: «Le corps des autres est un désert. Au bout de quelques années, ils se confondent tous» (p. 195). L'animation trépidante de Tanger finit par faire place à un paysage sentimental désertique. Signe ultime de son endurcissement, l'amande finit par se recouvrir d'une «écorce» (p. 195).

D'exils en exils successifs, Badra finira par retrouver, à la fin, du roman son amant malade et sa ville natale d'Imchouk. C'est depuis cet espace-temps baigné de souvenirs, et qui est à la fois celui de l'origine et du retour, que la narratrice osera faire le récit de sa vie. Cette position d'omniscience difficilement conquise sur l'autorité (le «on» de l'institution, le «elles» de la communauté des femmes soumises, le «il»/ « Il » instable de Driss, le «je» du corps – cette «bête benoite» - livré à sa propre frénésie et enfin le regard accusateur de l'ange de la mort) lui permet de croiser les temporalités au moyen d'un ensemble d'artefacts narratifs (prolepses, analepses, accélération, décélération, etc.). Dans le récit de Badra, l'exil occupe en définitive une importance centrale: il constitue la seule alternative possible à l'assujettissement forcé au dogme caractérisé à la fois par l'abstraction du corps dans le symbole et la temporalité répétitive du rite; il s'inscrit dans l'intimité du corps-amande pour prolonger son processus de maturation; il se transfigure en extase en hissant le corps amoureux au-delà de lui-même jusqu'à atteindre une certaine autonomie (à défaut de parvenir à l'unité tant recherchée avec l'esprit) ; il permet à Badra de se dégager de l'autorité de Driss au prix d'une longue errance dans le paysage désormais monotone de son désir.

En définitive, le terme de l'exil consacre au premier chef le parcours et l'avènement d'une parole, celle d'un «Je» (Badra, femme, villageoise, illettrée, berbère, arabe) délivré d'un certain nombre de contraintes et se trouvant par là dotée d'un surcroît d'autorité (dont l'amande de Badra constitue pour ainsi dire le site narcissique d'énonciation). C'est précisément au nom de cette autorité – celle que lui confère cette «arme fatale» (p. 7) qu'est la littérature – que Nedjma répond avec audace de son propre texte tout à la fois devant Driss, Cheikh Nefzaoui et l'ange de la mort lui-même. C'est encore au nom de cette autorité que Badra laisse libre cours à son imagination érotique sans se soucier des interdits. Pourtant, le retour à Imchouk semble concrétiser l'attachement que Badra, mi-arabe mi-berbère, portait malgré tout à ses racines, à sa religion et à son «oued». Il n'est pas étonnant dès lors que ce retour coïncide avec la redécouverte de l'héritage des Ancêtres comme ultime legs de l'amant défunt. Objet inconditionnel du plaisir de Badra, Driss était également dépositaire d'un savoir originel qui le dépassait et qu'il léguera, d'abord par bribes

puis intégralement, à son amante. Si *L'amande* est une « reconquête d'une parole intime féminine longtemps étouffée et qui reste perpétuellement menacée par le contrôle de la censure masculine » (Destais 2006 : 77), elle constitue également une tentative de se réconcilier avec le passé, c'est-à-dire de faire retour, au terme d'un travail de deuil qui passe par l'écriture, à ce qu'il avait de plus érotique (la beauté de l'oued de son enfance, Driss, les Anciens) et probablement de plus subversif dans le dessein de lui (re)donner vie, de le transmettre à notre présent pour qu'il continue d'en trembler.

Bibliographie

Chebel Malek, *Encyclopédie de l'amour en Islam*, Paris, Payot, 1995.

Chebel Malek, *L'esprit du sérail. Mythes et pratiques sexuels au Maghreb*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2003.

Destais Alexandra. « Mode de représentation du corps érotique de la femme musulmane dans *L'Amande* de Nedjma: Du corps érotique au corps libertin ». *Nouvelles Etudes Francophones*, vol. 21, N 1, Printemps 2006, p. 63-78

Nedjma, *L'amande*. Paris, Plon, 2004.

Nefzaoui, Mohammed Ibn Umar (al-). *Le Jardin parfumé : Manuel d'érotologie arabe du cheikh Nefzaoui*. Trad. Baron R., Arles, Philippe Picquier, 2002.

Rao Sathya, « Traduire sur le mode de l'érotique. Le cas d'un roman à la mode *La Vie sexuelle de Catherine M.* » *Bulletin des Langues Etrangères de l'Université Tamkang*, à paraître.

Résumé :

Cet article s'attache à examiner la relation complexe entre le corps, l'exil et la temporalité dans le roman *L'amande*. L'exil n'y prend pas simplement la forme d'une coupure entre vie traditionnelle à Imchouk et vie rêvée à Tanger, corps brimé et corps jouissant, archaïsme et modernité. Opérateur narratif complexe, l'exil restructure le récit selon des lignes de fuite singulières qui rendent compte de l'évolution intérieure du personnage principal.

Mots-clés :

Exil, corps, temps, érotisme, Maghreb