

Faculté de philosophie, arts et lettres

Faire et défaire les marges

Normes et subjectivités dissonantes dans *L'enfant ébloui* (1995), *Garçon manqué* (2000), *L'armée du salut* (2008) et *Entre les jambes* (2021)

Autrice : Nora Biaccalli

Promoteur(s) : Sofiane Laghouati et Corentin Lahouste

Année académique 2025-2026

Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale ; finalité approfondie.

Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres, UCLouvain

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPTversion-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient·e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Biaccalli Nora

Date : 16 aout 2026

Signature de l'étudiant·e :



Usages de l'intelligence artificielle

Je déclare avoir eu recours, au cours de la conception et de la rédaction de ce mémoire, à des outils d'intelligence artificielle pour les usages suivants et uniquement ceux-ci :

ChatGPT (OpenAI) : aide à la recherche et à l'identification de sources scientifiques ; soutien à la reformulation de certains passages ; relecture et retours critiques sur le travail au cours de son élaboration.

Reverso : outil consultatif utilisé ponctuellement lors de la rédaction de mes traductions personnelles de l'anglais vers le français, notamment pour vérifier le sens de certains termes et formulations.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Laghouati, qui a été le premier à croire en mon sujet et à me soutenir tout au long de l'élaboration de ce mémoire. Merci pour le temps qu'il m'a accordé, pour les nombreuses heures passées en appel durant lesquelles il m'a aidée à donner forme à ce travail, ainsi que pour ses retours toujours précieux, attentifs et complets.

Je souhaiterais également remercier mon copromoteur, Monsieur Lahouste, qui a toujours pris le temps de répondre à mes questionnements et de relire chacune des parties de mon mémoire, et ce jusqu'à la dernière minute. Je le remercie pour sa disponibilité, sa rigueur et ses remarques qui ont contribué à faire évoluer ce travail.

Une pensée particulière pour Madame Van Brussel, conseillère pédagogique de notre faculté, qui organise chaque année le Booster mémoire. Grâce à elle, j'ai eu la chance de rencontrer des personnes brillantes qui, elles aussi, se confrontaient à l'écriture de leur mémoire. À leurs côtés, j'ai trouvé une écoute bienveillante, partagé mes doutes et puisé la motivation nécessaire pour aller jusqu'au bout de ce travail. Je leur suis profondément reconnaissante pour ces échanges, ces encouragements et, surtout, pour m'avoir rappelé que je n'étais pas seule dans cette aventure.

Je remercie ma famille, qui m'a toujours soutenue, sans jamais vraiment comprendre ce que je faisais – mais en hochant la tête avec un sourire poli à chaque explication. Merci de m'avoir donné la chance de suivre mes passions et de m'avoir toujours encouragée à aller au bout de mes envies.

Merci à Ariane, Dolores et Antoine, que j'ai eu la chance d'avoir à mes côtés depuis des années. Merci pour toutes ces discussions au cours desquelles j'ai pu développer mes idées en long, en large et parfois même en travers ; pour les moments où j'ai pu déprimer avec vous, pour les quelques chaudes larmes que nous avons versées ensemble, mais aussi pour tous ceux où j'ai pu tout oublier pour simplement rire et danser. Et à vous deux, Ariane et Dol, merci pour votre présence au quotidien, votre disponibilité sans faille et toutes ces fois où il a suffi de quelques pas dans le couloir du kot pour trouver une oreille attentive ou simplement une raison de rire.

Et finalement, merci à Matéo, que j'ai rencontré pendant la période la plus éprouvante du mémoire, mais dont le soutien a été infaillible. Merci à toi d'avoir rendu cette dernière ligne droite un peu plus douce.

Conventions de lecture

Abréviations du corpus. Afin d'alléger les références au corpus, les œuvres seront désignées par les abréviations suivantes : *Garçon manqué* (G.M.), *L'Enfant ébloui* (E.E.), *L'Armée du salut* (A.S.) et *Entre les jambes* (E.J.).

Désignation des protagonistes. Bien que certaines identités mises en scène dans les œuvres résistent aux catégories stabilisées, notamment celle de Nina dans *Garçon manqué*, nous emploierons, par souci de lisibilité, le prénom Nina et le pronom « elle » pour désigner la protagoniste. Ce choix ne vise pas à reconduire une identité fixe, mais constitue une convention de désignation permettant de rendre compte de son parcours sans multiplier les désignations. De même, dans *Entre les jambes*, nous désignerons la protagoniste par le prénom Huriya et le pronom « elle », plutôt que par son prénom d'enfance, Moulay. Cette convention n'implique pas de réduire la complexité ou l'instabilité de son identité aux catégories grammaticales employées pour la désigner.

Distinction entre auteur·ices et protagonistes. Dans la mesure où les prénom et nom des auteur·ices et des protagonistes coïncident, les auteur·ices seront désignés par leur prénom et leur nom, ou par leur seul nom de famille, tandis que les protagonistes seront toujours désignés par leur prénom. Cette distinction permet d'éviter toute confusion entre l'instance auctoriale et le personnage.

Conventions typographiques. Ce manuscrit recourt aux règles de la nouvelle orthographe recommandée par l'Académie française ainsi qu'à l'écriture inclusive. Nous avons toutefois choisi de maintenir l'orthographe originale dans les citations, par respect des textes sources. Les formes inclusives sont en revanche maintenues dans notre propre texte, y compris lorsqu'elles diffèrent des usages orthographiques des sources citées.

Citations traduites. Les citations provenant d'ouvrages ou d'articles rédigés dans une langue autre que le français sont données dans notre propre traduction ; le texte original est indiqué en note de bas de page lorsque cela est nécessaire.

INTRODUCTION	8
<i>État de l'art</i>	<i>10</i>
<i>Problématique et cadre notionnel</i>	<i>11</i>
<i>Méthode et organisation du mémoire</i>	<i>13</i>
PARTIE I – LES MARGES COMME LIEUX DE REVELATION DES NORMES.....	15
1. LANGUE, DICIBLE ET ASSIGNATIONS	15
1.1. <i>Dire l'intime à l'épreuve des langues</i>	<i>15</i>
1.2. <i>Le français : entre déplacement et recatégorisation.....</i>	<i>18</i>
1.3. <i>Les langues comme opérateur de lisibilité.....</i>	<i>21</i>
2. PRODUIRE LA NORME, HABITER LA MARGE	24
2.1. <i>La famille, première instance d'assignation du genre</i>	<i>24</i>
2.2. <i>Le placard : entre protection et contrôle social.....</i>	<i>28</i>
2.3. <i>La marge comme observatoire des normes.....</i>	<i>31</i>
3. CORPS LISIBLES, CORPS ILLISIBLES	33
3.1. <i>Le corps comme surface d'inscription normative.....</i>	<i>33</i>
3.2. <i>L'effacement des corps non conformes</i>	<i>36</i>
3.3. <i>Quand la norme produit ses propres débordements</i>	<i>39</i>
PARTIE II – DEPLACEMENTS DES CADRES NORMATIFS	43
1. BROUILLER LES FRONTIERES DE LA LANGUE	43
1.1. <i>La langue comme lieu de négociation identitaire.....</i>	<i>43</i>
1.2. <i>L'italique comme lieu de négociation des frontières linguistiques.....</i>	<i>46</i>
1.3. <i>La porosité des frontières linguistiques : du contact des langues au translanguaging..</i>	<i>49</i>
2. BROUILLER LES CATEGORIES DE GENRE	51
2.1. <i>Travestissement, non-alignement, lisibilité des corps.....</i>	<i>51</i>
2.2. <i>Entre conformité, stratégie et déplacement</i>	<i>54</i>
2.3. <i>Nommer ou ne pas nommer : catégories sexuelles et résistances du corpus</i>	<i>58</i>
3. ÉCRIRE LA SEXUALITE : REINVENTER LES GENEALOGIES DU DESIR	59
3.1. <i>Déconstruire l'opposition entre l'Orient et l'Occident : écrire une autre histoire de la</i> <i>sexualité</i>	<i>59</i>
3.2. <i>Réactiver des figures oubliées du désir.....</i>	<i>61</i>
PARTIE III – FORMES LITTÉRAIRES DE LA SUBJECTIVITE DISSONANTE	64
1. REGIMES DU RECIT DE SOI	64
1.1. <i>Désignations paratextuelles : une première mise en crise des catégories génériques ...</i>	<i>64</i>
1.2. <i>Autobiographie, récit d'enfance et autofiction : des catégories théoriques mises à</i> <i>l'épreuve</i>	<i>66</i>
2. LES SEUILS DU SOUVENIR ET DE LA REPRISE.....	72
2.1. <i>La reprise comme élaboration d'une vérité subjective du vécu.....</i>	<i>72</i>
2.2. <i>La reprise comme moyen de franchir certains seuils du dicible.....</i>	<i>74</i>

2.3.	<i>La reprise comme transformation du souvenir en critique des normes.....</i>	75
3.	LE RECIT COMME NEGOCIATION DE LA SUBJECTIVITE.....	77
3.1.	<i>Une subjectivité traversée par des voix multiples.....</i>	77
3.2.	<i>Écrire pour devenir sujet</i>	81
3.3.	<i>Du vécu au personnage, la fiction comme élaboration d'une vérité de soi.....</i>	84
CONCLUSION		88
BIBLIOGRAPHIE.....		92

Ana tir hurr : je suis l'oiseau libre.

Mernissi F., *La peur-modernité : conflit Islam démocratie*.

Introduction

Peut-être est-ce précisément en se plaçant dans cet axe de la limite, sur cette frontière, sur cette lame de couteau entre la raison et la déraison, entre la folie et la non-folie, que l'on pourra comprendre à la fois ce qui est reconnu et admis positivement par une société et ce qui, par cette même société, par cette même culture, est exclu et rejeté¹.

En 1970, dans sa conférence intitulée « La folie et la société », Foucault invite à penser la marge comme un espace privilégié depuis lequel les normes qui organisent une société peuvent devenir visibles. Loin d'être issue d'une délimitation fixe ou naturelle, « la circonscription de la marginalité s'opère dans une tension entre assistance et répression, entre intégration et exclusion »². Dès lors, partir du point de vue de sujets définis comme marginaux par les normes sociales permet de porter un regard critique sur les catégories qui régissent les sociétés représentées.

À travers les œuvres de Rachid O., Nina Bouraoui, Abdellah Taïa et Huriya, la littérature donne ainsi à voir des personnages dont les expériences se construisent au contact de plusieurs formes de marginalisation, tout en interrogeant les normes qui produisent leur mise à l'écart. La marge ne constitue alors pas uniquement la position depuis laquelle les sujets sont représentés, elle peut également devenir, pour reprendre les termes de bell hooks, « un espace depuis lequel la résistance devient possible, [...] un espace de réflexion qui permet de repenser les oppressions »³. En ce sens, les positions marginales occupées par les personnages permettent de rendre perceptibles les systèmes normatifs qui participent à leur construction et d'interroger, par leur mise en récit, les catégories à travers lesquelles les sujets sont définis.

Dans ce mémoire, le corpus réunit quatre œuvres publiées sur une période de plus de vingt-cinq ans : *L'enfant ébloui* (1995) de Rachid O., *Garçon manqué* (2000) de Nina Bouraoui, *L'armée du salut* (2008) d'Abdellah Taïa et *Entre les jambes* (2021) d'Huriya. Malgré l'écart qui sépare leurs dates de publication, ces œuvres peuvent être rapprochées par la proximité générationnelle de leurs auteur·ices. Nées entre la fin des années 1960 et le début

¹ FOUCAULT M., « La folie et la société » [en ligne], conférence à la faculté des arts libéraux de l'université de Tokyo, en octobre 1970, publiée dans *Dits et Écrits*, tome III, texte n° 222. Disponible sur : <http://libertaire.free.fr/MFoucault184.html>, consulté le 17 mars 2026.

² DOTTI F., « Une histoire des marges, l'histoire depuis la marge », in *Modernos & Contemporâneos*, vol. 4, n° 9, 2020, p. 17.

³ LINCONSTANT L., BEAUVIEUX F. et AIX-MARSEILLE E., « Introduction. Raconter les sexualités depuis la marge : interroger la domination », in *GLAD!* [En ligne], n° 5, 2018. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/glad/1435>, consulté le 28 février 2026.

des années 1970, Rachid O., Nina Bouraoui et Abdellah Taïa ont grandi dans des contextes historiques relativement proches. Si la date de naissance d'Huriya n'est pas explicitement établie, plusieurs repères temporels présents dans *Entre les jambes* permettent également de situer son enfance dans une période comparable⁴. Les récits donnent ainsi à voir, à travers des trajectoires distinctes, des expériences qui s'inscrivent dans une même période générationnelle, alors même que leur mise en récit intervient à des moments très différents. Cette proximité générationnelle s'accompagne d'un autre point commun : les quatre œuvres sont écrites en français et entretiennent, à des degrés et selon des modalités différentes, un rapport avec l'arabe. De cette manière, la langue d'écriture devient un lieu de rencontre entre des expériences linguistiques qui, loin d'être identiques, témoignent toutes d'une relation complexe entre français et arabe. De plus, iels entretiennent tous·tes un rapport avec la France ou un autre espace francophone européen – tel que la Suisse dans *L'armée du salut* –, rapport qui se construit notamment à travers le déplacement entre plusieurs espaces culturels.

Les œuvres se distinguent cependant par les contextes dans lesquels elles inscrivent leurs personnages. Si trois d'entre elles prennent le Maroc comme espace de référence, *Garçon manqué* est ancré dans le contexte algérien. Les trajectoires sociales, les conditions matérielles d'existence et les expériences de la sexualité et du genre diffèrent également d'un texte à l'autre. Ces écarts sont d'autant plus importants que les personnages n'ont pas été soumis aux mêmes formes d'assignation dès l'enfance : être élevé·e comme une fille ou comme un garçon, par exemple, engage des expériences différentes de la norme et de ses tentatives de dépassement.

Ces différences ne constituent pas un obstacle au rapprochement comparatiste ; elles en constituent au contraire l'un des enjeux. Les quatre œuvres ont en commun de revenir à l'enfance à travers une narration autodiégétique⁵, faisant de cette période un lieu privilégié d'exploration des discours, des normes et des catégories qui participent à la construction du sujet. À partir de trajectoires distinctes, elles donnent donc à voir des expériences de la marginalité qui ne sauraient être réduites à une condition commune mais qui se rejoignent dans une interrogation des mécanismes par lesquels les individus sont assignés à des catégories et

⁴ Les indices temporels présents dans le texte permettent de situer cette période de l'enfance de Huriya dans le Maroc postcolonial. À Marrakech, son grand-père, souffrant d'alcoolisme et de sénilité, répète que « le Général va mal ». Huriya précise alors : « *Comment oser lui dire que le Général est mort depuis longtemps* ». Charles de Gaulle étant décédé en novembre 1970, cette scène se situe nécessairement après cette date, vraisemblablement dans les années 1970 ou au tout début des années 1980. (E.J. ; p. 159)

⁵ GENETTE G., *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1972, p. 258.

rendus lisibles à travers celles-ci. Le rapprochement du corpus repose dès lors sur la possibilité de mettre en regard des formes différentes de marginalisation afin d'observer comment elles se construisent et se négocient dans l'écriture.

État de l'art

Les œuvres réunies dans ce corpus ont suscité des travaux critiques d'ampleur inégale, et le plus souvent pensés séparément les uns des autres. *L'enfant ébloui* de Rachid O., *L'armée du salut* d'Abdellah Taïa et *Garçon manqué* de Nina Bouraoui ont notamment été étudiés sous les trois axes que ce mémoire se propose de reprendre : le genre littéraire, l'identité sexuelle et la langue. *Entre les jambes* de Huriya, en revanche, n'a fait l'objet, à ce jour, d'aucun travail critique substantiel.

Les travaux consacrés à Abdellah Taïa, Rachid O. et Nina Bouraoui mettent la plupart du temps en évidence, chacun de leur côté, la difficulté à inscrire ces œuvres dans une catégorie générique univoque : Jean-Pierre Boulé préfère à l'autofiction la notion d'« écriture de soi » pour Taïa⁶, Olivier Le Blond propose celle d'« homobiographie » pour Rachid O.⁷, tandis que Martine Fernandes insiste, pour Bouraoui, sur un brouillage entre autobiographie, roman et confession qui permettrait d'aborder la sexualité sans l'enfermer dans une catégorie identitaire définitive⁸. Ce désaccord entre lecture référentielle et lecture fictionnalisante est cependant presque toujours pensé œuvre par œuvre, rarement à l'échelle du corpus. Taïa et O. sont fréquemment rapprochés l'un de l'autre, notamment par Jean Zaganianaris⁹ et Gibson Ncube¹⁰, qui les envisagent tous deux dans le cadre des sexualités masculines au Maroc. Bouraoui, en revanche, en reste largement absente, alors même que sa critique pose une question structurellement proche, celle de la construction performative du genre¹¹ et du refus de

⁶ Cf. BOULE J-P., *Abdellah Taïa, la mélancolie et le cri*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2020.

⁷ Cf. LE BLOND O., « Orientation textuelle et écriture du je dans *L'Enfant ébloui* de Rachid O. », in *Nouvelles Études Francophones*, vol. 29, n° 2, 2015, p. 122-37.

⁸ Cf. FERNANDES M., « Confessions d'un enfant du siècle : Nina Bouraoui ou la "bâtarde" dans *Garçon manqué* et *La Vie heureuse* », in *L'Esprit Créateur*, vol. 45, n° 1, 2005, p. 67-78.

⁹ Cf. ZAGANIANARIS J., « La question Queer au Maroc Identités sexuées et transgenre au sein de la littérature marocaine de langue française », in *Confluences Méditerranée*, n° 80, 2012, p. 145-161. Ainsi que son article : « Transgenre et transsexualité dans la littérature marocaine de langue française », in *Savoir/Agir*, n° 20, 2012, p. 71-78.

¹⁰ Cf. NCUBE G., « Writing Queer Desire in the Language of the "Other": Abdellah Taïa and Rachid O. », in *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, vol. 6, n°1, 2014, p. 87-96.

¹¹ Cf. IVEY B., « Affect, Postmemory and Gender in Nina Bouraoui's *Sauvage* and *Garçon Manqué* », in *International Journal of Francophone Studies*, vol. 21, n° 3, 2018, p. 325-45.

l'enfermement dans une identité binaire¹². Quant à Huriya, dont *Entre les jambes* partage pourtant avec ces œuvres une tension analogue entre récit de soi et fiction, n'a fait l'objet, à ce jour, d'aucun travail critique : son intégration au corpus permet ainsi de faire entrer dans le débat critique une voix qui était jusqu'ici absente.

La question de la langue réunit encore plus étroitement Taïa et O., avant de faire apparaître, par contraste, la singularité de Bouraoui et Huriya. Chez les deux premiers, Gibson Ncube mobilise le concept de « surconscience linguistique »¹³. En tant qu'écrivains francophones, ils ne pratiquent jamais le français comme une langue neutre, mais comme le lieu d'une conquête face à la langue de l'« Autre »¹⁴. Chez Bouraoui, Hanna Karlsson montre que le français fonctionne plutôt comme le lieu d'une rupture : l'absence de maîtrise de l'arabe et la fracture avec l'origine algérienne s'y doublent d'une expérience du français comme langue retournée contre le sujet plutôt que conquise par lui¹⁵. Chez Huriya, son rapport à la langue, façonné par un bilinguisme vécu dès l'enfance, pourrait introduire une tension nouvelle.

Cet état de l'art fait ainsi apparaître un champ critique riche mais fragmenté. Chaque œuvre y est le plus souvent pensée séparément et les catégories mobilisées permettent avant tout de décrire des formes de marginalisation prises dans un rapport à la norme. Ce que ces travaux donnent rarement à voir, en revanche, c'est l'articulation entre ces différents plans : la manière dont la production d'une marge – sexuelle, générique ou linguistique – ne se contente pas de s'opposer à une norme préexistante, mais déplace les cadres normatifs eux-mêmes en travaillant, dans le même mouvement, la forme littéraire qui la porte. C'est cette articulation que ce mémoire se propose d'observer à l'échelle du corpus : au-delà de ce que les œuvres disent de la marge, comment la forme devient elle-même le lieu où se négocie le rapport entre marge et norme.

Problématique et cadre notionnel

Les interrogations que suscite la constitution de l'état de l'art conduisent à déplacer l'analyse de la marge comme position sociale vers les formes par lesquelles les œuvres la font

¹² Cf. MANSUETO C., « La problématique de l'exil dans la littérature maghrébine féminine : *Garçon manqué* de Nina Bouraoui, *Ce pays dont je meurs* de Fawzia Zouari et *Zeïda de nulle part* de Leïla Houari » [En ligne], n° 4, 2013, p. 34-45. Disponible sur : www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm, consulté le 10 juin 2026.

¹³ Cf. NCUBE G., *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹⁵ Cf. KARLSSON H., « Une identité de fracture : Une étude de *Garçon manqué* et *Je ne parle pas la langue de mon père* », in *Département de culture et communication*, 2011, p. 1-25.

et la défont, c'est-à-dire la construisent, la rendent visible et éventuellement la reconfigurent. Pour ce faire, il est nécessaire de préciser les notions à partir desquelles ce mémoire envisage les rapports entre marge, norme et écriture.

Dans *Garçon manqué*, *L'armée du salut*, *L'enfant ébloui* et *Entre les jambes*, les personnages sont confrontés à des attentes qui concernent leur identité de genre, leur sexualité, leur appartenance linguistique ou encore les espaces auxquels ils peuvent appartenir. Le terme de « subjectivité dissonante » permet ici de désigner les tensions produites par la coexistence de plusieurs assignations, discours et position au sein d'un même sujet. La notion de norme permet alors de penser les mécanismes par lesquels certaines manières d'être deviennent moins ou autrement lisibles et certaines positions sont rendues normales et d'autres marginales.

Cette conception de la norme trouve un premier point d'appui chez Michel Foucault, pour qui elle constitue un principe actif de normalisation qui qualifie, hiérarchise et corrige les conduites¹⁶. Le pouvoir ne se contente donc pas d'exclure les individus qui s'écartent de la norme, il participe à produire les catégories du normal et de l'anormal¹⁷. Judith Butler prolonge cette réflexion en s'intéressant aux conditions mêmes de l'intelligibilité des sujets¹⁸. À travers sa théorie du genre, elle montre que les normes participent à produire les cases dans lesquelles les sujets deviennent socialement reconnaissables¹⁹. La marge peut être ainsi à la fois envisagée comme un effet de cette production normative et comme le lieu depuis lequel ses catégories peuvent être mises en question²⁰. Cette perspective est particulièrement féconde pour les œuvres du corpus, qui mettent en scène des personnages dont les expériences interrogent la stabilité des catégories de genre et de sexualité.

La question de l'intelligibilité qui traverse cette réflexion ne concerne toutefois pas uniquement le genre et la sexualité. Elle se joue également dans le rapport à la langue, particulièrement important dans les quatre œuvres. Abdellah Taïa, Rachid O., Nina Bouraoui et Huriya mettent chacun·e en scène, selon des modalités différentes, une expérience de la langue qui engage l'appartenance, l'altérité et le rapport à soi. La notion de « surconscience linguistique » proposée par Lise Gauvin permet de penser cette relation réflexive à la langue

¹⁶ FOUCAULT M., *Les anormaux : Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard / Éditions du Seuil (Hautes Études), 1999, p. 46.

¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸ Butler J., *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*, New York, Routledge, 2014, p. 2.

¹⁹ Cf. ID., *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Kraus C., Paris, La Découverte, 2005.

²⁰ ID., *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*, op. cit., p. 257.

d'écriture²¹. Le français devient un lieu où se négocie l'identité²². Les choix lexicaux, les passages entre les langues et bien d'autres procédés pourront ainsi être envisagés comme des formes par lesquelles les œuvres travaillent les conditions linguistiques de la lisibilité du sujet.

Ces différentes dimensions se rejoignent ainsi dans une même interrogation sur les rapports entre production normative, lisibilité des sujets et travail formel de l'écriture. Les œuvres étudiées ne se contentent pas de donner à voir des individus situés à la marge de ces normes ; elles travaillent également, par leurs formes narratives, énonciatives et linguistiques, les catégories qui contribuent à produire cette marginalité. C'est à partir de cette articulation entre production normative, lisibilité des sujets et travail formel de l'écriture que ce mémoire entend interroger les possibilités de déplacement et de reconfiguration ouvertes par les œuvres.

En ce sens, si la marge, loin d'être une position préexistante, est le produit de processus normatifs qui rendent certains sujets moins ou autrement lisibles et si les œuvres littéraires constituent des espaces où ces assignations peuvent être reprises et mises en crise, il convient de s'interroger sur les modalités formelles de cette négociation. Comment les œuvres du corpus font-elles de la marge une position critique à partir de laquelle se donnent à voir la production sociale des normes de genre, de sexualité et de lisibilité des sujets, ainsi que les possibilités fragiles de leur déplacement, de leur contournement et de leur reconfiguration ?

Méthode et organisation du mémoire

Ce mémoire adopte une démarche d'analyse littéraire comparée fondée sur la mise en regard de passages précis du corpus et attentive aux dispositifs formels par lesquels les œuvres tant le propos tenu que différents univers diégétiques. La comparaison vise à faire apparaître, à travers les convergences et les écarts entre les textes, différentes modalités de production et de négociation des normes. Les références théoriques sont mobilisées au plus près de ces phénomènes textuels afin de les qualifier et d'en préciser les enjeux.

Pour répondre à notre problématique, l'analyse suivra un mouvement qui conduit de la production normative de la marge à sa mise en crise, puis aux transformations formelles et subjectives que ces déplacements rendent possibles. Il s'agira d'abord d'examiner les conditions dans lesquelles les personnages se présentent comme marginalisés, en portant une attention particulière aux espaces, aux langues et aux catégories qui organisent leur

²¹ Gauvin L., *Des littératures de l'intranquillité*, Paris, Karthala (Lettres du Sud), 2023.

²² Id., *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

appréhension. L'analyse se déplacera ensuite vers les moments où ces catégories sont brouillées, déplacées. Les expériences du genre et de la sexualité permettront notamment d'observer comment les personnages réoccupent les normes qui les constituent, qu'il s'agisse de les reproduire, de les détourner ou de les rendre instables. Ensuite, cette mise en crise sera envisagée à l'échelle même du récit. Les divers types de brouillages formels permettront d'interroger la manière dont les œuvres reconfigurent les conditions d'énonciation du sujet.

Partie I – Les marges comme lieux de révélation des normes

1. Langue, dicible et assignations

1.1. Dire l'intime à l'épreuve des langues

En annonçant la publication de son premier texte dans la revue *L'infini* à son père, Rachid, le protagoniste de *L'enfant ébloui*, s'attarde sur la question de la langue d'écriture :

Je lui ai dit : « Oui, c'est en français. » Il m'a dit : « Pourquoi pas en arabe ? » J'étais gêné, j'étais à la fois gêné et je ne savais pas quoi dire, j'ai dit que c'était personnel mais que, en France, ça s'était fait par un ami que j'avais et qui était dans le milieu de la littérature française. (E.E. ; p. 140)

Par cette mise en abyme du processus d'écriture, Rachid O. met en avant les questionnements qui gravitent autour du choix de la langue de narration. Tout comme l'auteur, le narrateur fait le choix de ne pas écrire dans sa langue natale. Dans cet extrait, le protagoniste demeure évasif quant aux raisons qui l'ont conduit à écrire en français. Pourtant, cette décision est profondément significative, d'autant plus qu'elle engage le récit d'enfance d'individus dont les nom et prénom sont similaires à ceux des auteur·ices. Dès lors, plusieurs questions se posent : pourquoi ne pas relater l'intime en arabe, langue qui, au cours de leur enfance, a bercé Rachid O., Abdellah Taïa, Huriya et Nina Bouraoui ? Et comment ce rapport particulier à l'arabe entre en tension avec l'usage du français comme langue d'écriture ?

Dans son préambule, Rachid O. évoque son rapport aux langues française et arabe : « Maintenant que je la parle [la langue française], que je maîtrise cette langue, que j'ai l'impression que c'est ma langue maternelle et qu'en plus je parle arabe, j'espère que le jour où j'écirai en arabe ce sera aussi lisible et compréhensible qu'en français. » (E.E. ; p. 8). Cet extrait révèle une incertitude quant à la possibilité de transmettre pleinement sa pensée en arabe. En effet, les protagonistes du corpus ont pour point commun de grandir dans le secret de leur « déviance » : leur sexualité et leur identité de genre hors normes relèvent du non-dit. Ce silence s'illustre notamment dans le vocabulaire disponible pour désigner l'homosexualité – féminine ou masculine – en arabe, majoritairement connotés négativement²³. Chez Taïa,

²³ SALMOUNE N. et CAMET S., « Le tabou et la langue de l'autre » [en ligne], in *Cahiers de langue et de littérature*, vol. 1, n° 10, 2017, p. 97. Disponible sur : <https://asjp.cerist.dz/en/article/66813>, consulté le 17 mars 2026.

l'insulte « zamel » (A.S. ; p. 107) en constitue un exemple emblématique : elle désigne des hommes entretenant des relations homosexuelles passives en opposition à l'idéal masculin dominant. Malgré certaines tentatives de revalorisation lexicale, ce sont les termes les plus dépréciatifs qui persistent dans l'usage courant²⁴ et que nous retrouvons principalement dans les œuvres de O. et Taïa. Dès lors, la possibilité d'exprimer ouvertement sa sexualité et ses questionnements identitaires se trouve entravée par un vocabulaire lacunaire, reflet d'un ensemble de structures sociales largement hostiles aux sexualités non-hétéronormées. En l'absence de catégories permettant de se reconnaître hors du stigmate ou de l'insulte, les protagonistes peinent alors à formuler pleinement leur identité et à se constituer comme sujets discursifs dans leur langue natale.

Le cas de *Garçon manqué* mérite toutefois une attention particulière. Nina Bouraoui est la seule autrice-narratrice du corpus à ne pas avoir l'arabe comme langue natale :

Au lycée français d'Alger, je suis une arabisante. Certains professeurs nous placent à droite de leur classe. Opposés aux vrais Français. Aux enfants de coopérants. Le professeur d'arabe nous place à gauche de sa classe. Opposés aux vrais Algériens. La langue arabe ne prend pas sur moi. C'est un glissement. (G.M. ; p. 33-34)

La langue arabe étant omniprésente dans sa vie, Nina est définie comme une arabisante, c'est-à-dire une personne « qui étudie la langue et la civilisation arabes »²⁵. Pourtant, cette langue, bien que liée à son enfance, au même titre que le français, demeure insaisissable et inaccessible. Le glissement de la langue arabe l'empêche d'exprimer la complexité de son identité, que ce soit au niveau de son identité nationale ou de son identité sexuelle²⁶. L'impossibilité de s'approprier cette langue participe ainsi à sa difficulté de se dire, mais aussi à émerger comme sujet stable au sein des catégories qui l'entourent.

Dans *L'enfant ébloui* et *Entre les jambes*, la difficulté à verbaliser l'intime s'explique notamment par la place hautement symbolique qu'occupe l'arabe littéraire dans les œuvres du corpus. Cette langue est souvent associée à l'apprentissage du Coran, appris dès l'enfance à l'école coranique :

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Dictionnaire de l'Académie française*, « Arabisant » [en ligne], 9^e éd. Disponible sur : [Dictionnaire de l'Académie française – Arabisant](#), consulté le 12 juillet 2026.

²⁶ GARBACIK J., *Gender & Sexuality For Beginners*, Danbury, For Beginners LLC, 2013, p. 7. Selon Garbacik, le terme « identité sexuelle » désigne à la fois la manière dont une personne ressent ou envisage son sexe, son ou ses genres, ainsi que son orientation sexuelle. Traduction personnelle issue de l'anglais : « a “sexual identity” describes how someone feels about or relates to their sex, gender(s), and sexual orientation ».

Cette école coranique, dès le premier jour, je ne l'aime pas ; et pourtant, elle est réputée. La *medersa* Ben Youssef est un joyau de l'architecture mauresque fondée par le sultan mérinide Abu al-Hasan. J'appréhende le *fquih*, barbu et grave, tout de blanc vêtu, qui nous enseigne les versets du Coran. [...] Dans cette école coranique, nous recopions les versets du Coran en lettres calligraphiées sur des luhâs usées, des ardoises en bois. Nous écrivons avec des roseaux taillés en pointe, que nous trempions dans une encre noirâtre. Ensuite, tous ensemble, nous récitons haut et fort, sans comprendre, les sourates du Coran qui, selon le *fquih*, viennent directement du paradis. (E.J. ; p. 108-110)

À travers cette scène, l'apprentissage de l'arabe classique apparaît comme l'intégration précoce d'un système d'autorité fondé sur la récitation, la discipline et le sacré. Le but n'était pas d'intégrer le message de la langue mais d'« appren[dre] par cœur » et de « le répét[er] par cœur » (E.E. ; p. 111). Loin d'être un outil de communication, la langue devient alors un espace profondément lié à la religion, à l'autorité et à la transmission des normes que l'on intègre par la répétition.

Cette dimension symbolique se retrouve également dans le discours de la grand-mère d'Huriya, pour qui l'arabe représente bien davantage qu'une langue natale : « L'arabe et seulement l'arabe. Jamais la langue de l'oppresseur. C'est, pour elle [la grand-mère], une façon d'achever la décolonisation. Une façon de renvoyer définitivement l'étranger chez lui. » (E.J. ; p. 89-90). À travers cette prise de position, la langue arabe devient le symbole d'une identité culturelle et religieuse qu'il s'agit de préserver après l'expérience coloniale. Dans ce contexte, écrire l'intime dans une langue associée à l'autorité religieuse et à la préservation identitaire ne va pas de soi. La réappropriation de l'arabe après la colonisation lui confère une forte charge symbolique : il devient à la fois « l'outil d'ancrage symbolique dans le patrimoine culturel arabo-musulman »²⁷ et, « aux yeux des nationalistes comme aux yeux des intégristes, le moyen de lutte contre l'aliénation linguistique et culturelle exercée par l'Occident à travers ses langues et notamment le français »²⁸. L'arabe classique apparaît alors comme investi d'une fonction normative et protectrice. Le poids symbolique qui lui est attribué rend particulièrement délicate toute tentative d'y inscrire des sexualités ou des identités de genre perçues comme déviantes.

Les limites du dicible se révèlent alors également dans la structure même du champ littéraire arabophone. Dans *L'armée du salut*, la référence à Mohamed Choukri et à son roman *Le pain nu* (A.S. ; p. 36) renvoie à l'une des rares œuvres arabophones dans laquelle un auteur évoque explicitement son homosexualité. Toutefois, celle-ci est d'abord publiée en traduction

²⁷ QUITOUT M., « L'arabe, le français, l'amazighe au Maroc: un patrimoine culturel national », in *Cahiers du RIFAL*, n° 22, 2001, p. 61.

²⁸ *Ibid.*

anglaise (1973) et française (1980), avant d'arriver à être autopubliée au Maroc (1983), où elle est rapidement censurée jusqu'en 2000²⁹. Les auteur·ices du corpus ont ainsi grandi dans un système de censure qui décourage la publication d'œuvres abordant la « trilogie interdite »³⁰, c'est-à-dire la religion, la politique et le sexe³¹. Cette réalité fait écho à la conversation entre Rachid et son père : « Sa question a été directe : “Qu'y avait-il de si personnel dans ce texte ?” Je lui ai dit : “Je ne sais pas. Je pense que je ne me rends pas compte de la réaction au Maroc et qu'à la limite ça peut choquer.” » (E.E. ; p. 141). Cette remarque suggère implicitement la difficulté d'exprimer publiquement des idées qui sortent du cadre normatif dans lequel les protagonistes ont évolué. Ce qui ne peut être formulé librement tend alors à demeurer dans l'espace du silence, comme si certaines réalités ne pouvaient pleinement accéder à l'existence discursive.

Ainsi, loin d'être un simple choix esthétique, la langue d'écriture apparaît comme un espace de tension où se jouent à la fois les possibilités et les limites de l'énonciation de soi. Le déplacement vers le français semble donc être une tentative de contourner les contraintes linguistiques, culturelles et politiques qui pèsent sur l'expression de l'intime dans le contexte arabomusulman. Cependant, utiliser la langue française inclut également de se conformer à de nouveaux systèmes.

1.2. Le français : entre déplacement et recatégorisation

La diffusion clandestine d'ouvrages, tels que *Le pain nu* chez Taïa ou encore *Les fleurs du mal* chez Huriya, a permis de palier la mise sous silence de certaines thématiques. Dans *L'armée du salut*, Abdellah découvre l'œuvre de Mohamed Choukri en français bien qu'elle ait originellement été écrite en arabe. Ainsi, la dissection des diverses catégories d'oppression au sein de la population marocaine se fait sous l'égide de la langue française

à travers la description, entre autres choses, de la famine et l'exode des Rifains, de la brutalité impunie d'un père assassin, de l'exploitation des femmes par les hommes, du dévoiement moral d'une jeunesse privée d'éducation et de soins de santé, et bien sûr des

²⁹ FOERSTER M., « Découverte de la sexualité dans *Le Pain nu* de Mohamed Choukri et *L'Armée du salut* d'Abdellah Taïa » [en ligne], in *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n° 20, 2018, p.105. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/rhei/4570>, consulté le 21 décembre 2025.

³⁰ ABOU ALI Y., *Al-thalûth al-muharram, dirâsa fî l-dîn, wa l-jins wa l-sira 'al-tabaqî* [La trilogie interdite. Études sur la religion, le sexe et la lutte des classes], Beyrouth, Dar al-Kunûz al-adabiyya, 1999.

³¹ MARTIN L. (éd.), *Les censures dans le monde* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/45127>, consulté le 3 janvier 2026.

abus de pouvoir de la Police, représentants iniques d'un pouvoir arbitraire et indifférent à la souffrance de son peuple³².

À ces représentations s'ajoute celle d'une « déviance sexuelle généralisée »³³ heurtant « de plein fouet la morale religieuse et le devoir de pudeur »³⁴ de la population marocaine. Dans ce contexte, le français apparaît comme un espace d'énonciation où le protagoniste peut dire sa différence, difficilement dicible en arabe³⁵, et où s'élabore une distance symbolique avec les normes familiales, religieuses et patriarcales. Cette pensée s'illustre par le discours d'Abdellah dans *L'armée du salut* : « il me semblait que le français était la langue qui permettait d'exprimer clairement et de façon précise ses idées, nuancer ses propos, polémiquer, se défendre » (A.S. ; p. 88). De manière similaire, l'œuvre *Les fleurs du mal* évoquée dans *Entre les jambes*, par son « analyse dérangeante de l'époque »³⁶ et son « manque de pudeur »³⁷ avait été soumise à la censure du Second empire. La littérature en langue française a donc été un vecteur d'accès, pour Abdellah et Huriya, à une écriture libérée défiant les normes sociales oppressives.

Toutefois, cette vision libératrice de la langue française est nuancée par l'expérience genevoise d'Abdellah : « Je n'avais jamais pensé que le français pouvait être aussi la langue du silence. Ne rien dire et en français me paraissait complètement inconcevable, incongru. Un scandale ! Il fallait réagir, défendre l'honneur de la langue française. » (A.S. ; p. 88). Ainsi, si l'usage du français paraît constituer une solution face aux contraintes de la langue arabe, il n'en demeure pas moins porteur de nouvelles formes de recatégorisation et de régulation du dicible.

La langue française n'est pas neutre, elle demeure fortement associée à la colonisation, et plus précisément à la France. La colonisation de l'Algérie et du Maroc s'est en effet accompagnée de la promotion d'une langue française dite « universelle » et « civilisatrice », érigée en étendard de la Révolution française, mais qui n'est, dans le contexte maghrébin, qu'un « outil au service de la colonisation »³⁸. Chez Huriya, la figure de la grand-mère incarne la mémoire de ce passé : elle considère le rejet de la langue française comme l'aboutissement du processus de décolonisation (E.J. ; p. 89-90). Cette position rappelle que la « langue

³² FOERSTER M., *op. cit.*, p. 119.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ NCUBE G., *op. cit.*, p. 90.

³⁶ Ministère de la justice, « “Les Fleurs du mal” ou l'outrage à la morale publique ». Disponible sur : <https://www.justice.gouv.fr/actualites/actualite/fleurs-du-mal-ou-loutrage-morale-publique>, consulté le 6 janvier 2026.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ CANDEA M. et VERON L., *Le français est à nous ! : Petit manuel d'émancipation linguistique*, Paris, La Découverte (Poche / Essais), 2021, p. 113.

française en tant que telle a été instaurée d’abord comme langue de domination et d’effacement de l’Autre »³⁹. Cette perspective s’inscrit dans l’idée que les colonisés ne pouvaient accéder pleinement à la langue française, ni à l’univers symbolique et identitaire qu’elle véhicule. Cette séparation se manifeste de manière particulièrement frappante dans le métissage de Nina, qui apparaît à la fois comme le produit de la colonisation et comme l’expression d’une division coloniale entre le corps et l’esprit – division ayant longtemps servi à justifier l’inaccessibilité de la langue française aux colonisés. Selon ce dualisme occidental, l’« Être est clivé entre, d’un côté, une part matérielle, informe et non créatrice et, de l’autre, un « directeur » ou « pilote » hyper-séparé, externalisé et la plupart du temps dématérialisé — à l’envi l’intelligence, l’esprit ou la raison »⁴⁰. Ce paradigme s’est transposé dans le contexte colonial, où le corps du colonisé est supposé être dirigé par l’esprit du colon. Chez Nina Bouraoui, la protagoniste devient ainsi une métaphore de ce dualisme : son corps, associé à une conception stéréotypée de l’Arabe par sa peau foncée, renvoie au colonisé, tandis que la seule langue qu’elle maîtrise – le français –, en lien avec l’esprit, appartient au colonisateur. Nina porte donc en elle cette contradiction, l’empêchant de trouver sa place tant en Algérie qu’en France. Dans ce cas, écrire en français revient à prendre le risque de reproduire ce schéma colonial en effaçant une partie de son identité.

Au-delà de son association à une certaine ouverture d’esprit, la langue française est également perçue comme un héritage étroitement lié à la citoyenneté française. Cette association à l’identité nationale nourrit un sentiment de supériorité linguistique, à travers lequel la France tend à se poser en centre dominant de la francophonie. Toutefois, au sein même de cet espace, s’instaurent des hiérarchies de pouvoir où certains pays – comme la Suisse – jouissent d’une plus grande légitimité à utiliser cette langue que d’autres. Les protagonistes de Rachid O. et d’Abdellah Taïa illustrent cette hiérarchisation : ils subissent l’emprise coloniale dans les réactions suscitées par leur usage du français. En Suisse, un taximan souligne à Taïa la qualité de son français (A.S. ; p. 88) et, de même O. est félicité pour parler « formidablement bien le français » (E.E. ; p. 104). Ces remarques révèlent un « sentiment de supériorité raciale et linguistique »⁴¹ des locuteurs français et suisses, fondé sur le présupposé qu’un Maghrébin ne peut que très difficilement maîtriser cette langue. Ces locuteurs européens s’arrogent une

³⁹ SOUKEHAL R., « La France, l’Algérie et le français : Entre passé tumultueux et présent flou », in *Les Cahiers de l’Orient*, vol. 103, n° 3, 2011, p. 49.

⁴⁰ PLUMWOOD V., « La Nature à la voix active » [en ligne], in *Acta fabula*, vol. 22, n° 10, 2021, Disponible sur : <https://www.fabula.org/revue/document14048.php>, consulté le 3 février 2026.

⁴¹ SOUKEHAL R., *op. cit.*, p. 56.

plus grande légitimité à user du français, perçu comme davantage « leur », tandis que l'Autre n'y accède que par tolérance ou exception. Le compliment adressé au « bon français » relève de la persistance d'une colonialité des rapports linguistiques : ce n'est pas la langue en soi qui est en jeu, mais la manière dont elle sert encore à classer les corps et les identités.

En somme, le français ne constitue ni un espace d'émancipation pleinement extérieur aux normes, ni un simple instrument d'expression. S'il permet de déplacer les frontières du dicible, il implique également l'entrée dans un univers culturel et discursif marqué par l'histoire et les représentations propres à cette langue. Comme le souligne Gustave Lanson, la langue est le « *medium* d'une culture » et d'une « vision du monde »⁴². Écrire en français revient ainsi à composer avec d'autres cadres de pensée et de catégorisation. Le français ne fait donc pas disparaître les marges, il les déplace. À la possibilité de se dire autrement répond le risque d'être à nouveau saisi·e par des catégories exogènes. Cette tension entre déplacement et recatégorisation conduit dès lors à interroger la manière dont les langues participent à rendre les identités et les expériences lisibles.

1.3. Les langues comme opérateur de lisibilité

Le français n'apparaît donc pas comme un espace neutre d'émancipation. Les interactions sociales qui se déploient dans cet espace francophone restent traversées par des mécanismes de catégorisation, comme lorsque le taximan genevois, après avoir entendu Abdellah parler français, interroge celui-ci : « Je vous demandais si vous êtes kowétien ou bien qatari » (A.S. ; p. 88). Cette scène révèle symboliquement la manière dont l'entrée dans un espace francophone occidental peut conduire à réduire la complexité du sujet à des catégories immédiatement reconnaissables. Dans ce cas-ci, du point de vue du taximan, une personne à l'apparence basanée parlant bien le français ne pourrait venir que d'un pays arabe riche et développé économiquement.

Cette tension apparaît notamment dans la manière dont certaines expériences sexuelles sont reformulées à travers des catégories davantage lisibles dans un cadre occidental. Dans *L'enfant ébloui*, le terme « homosexuel » est associé à un ensemble de principes valorisés par Julien, l'interlocuteur français de Rachid :

⁴² SERGHINI J., « Nouvelle Génération d'écrivains maghrébins et subsahariens de langue française : nouveaux rapports à la langue française ? », in *Synergie Chili*, n° 6, 2010, p. 122.

Il disait que ça lui ferait plaisir à lui et à son ami qu'on dîne ensemble, qu'il me présenterait à son copain. Je l'ai mal pris parce que je pensais que me présenter à son copain était une façon d'arranger les choses pour que je couche avec car je ne l'intéressais pas du tout lui physiquement. C'était vrai que je ne l'intéressais pas du tout. Mais ce n'était pas vrai qu'il m'invitait à dîner juste pour me présenter à son copain. Un garçon qui parlait très bien français, qui assumait son homosexualité, un garçon ouvert, c'était un compagnon agréable. » (E.E. ; p. 105).

Dans cet extrait, l'énumération des qualités qui font de Rachid un « compagnon agréable » établit une association entre la maîtrise du français, l'ouverture d'esprit et l'affirmation de l'homosexualité. L'homosexualité semble ainsi jointe, dans le regard de Julien, à l'affirmation d'une identité homosexuelle qui s'inscrit dans un imaginaire culturel occidental. Comme le rappelle Rebucini, « dans les sociétés occidentales, les identités gay se caractérisent par le fait de former un système culturel parmi d'autres qui se différencie par des traits culturels et discursifs qui lui sont propres »⁴³. Parmi ces traits, nous retrouvons notamment « un discours sur une essence psychologique intérieure stable et fixe (l'identité gay comme orientation sexuelle exclusive) »⁴⁴. Ainsi, l'identité homosexuelle est une catégorie importée, liée à un « récit ontologique » occidental qui définit la personne par son désir intérieur. Or, le recours à la troisième personne suggère une prise de distance énonciative, comme si Rachid se dissociait de ces propos afin de marquer qu'ils ne relèvent pas directement de son propre système de valeurs. L'étiquette « homosexuel » est d'ailleurs très peu présente dans l'œuvre, c'est principalement le terme « pédé » qui revient.

Le terme « homosexuel » apparaît également dans le témoignage de Mohamed, jeune homme marocain entretenant une relation avec Jean, homme suisse, dans *L'armée du salut* :

Les hommes étaient la surprise totale pour lui, ils ne l'intéressaient pas sexuellement auparavant, mais chaque chose arrivait en son temps, n'est-ce pas ? Il était maintenant de leur côté, il devenait homosexuel pour eux, mais attention, rien qu'avec les étrangers, jamais il ne coucherait avec un Marocain, jamais, passer pour un *zamel* à Tanger lui inspirait une grande horreur. D'ailleurs, il n'était pas *zamel*, non, non, pas du tout, c'étaient les femmes qui l'attiraient, qui l'excitaient, et c'était grâce à elles qu'il espérait toujours un jour très proche sortir de ce pays ingrat. (A.S. ; p. 107)

Au premier abord, cet extrait pourrait paraître marqué de contradictions : comment Mohamed pourrait-il être homosexuel uniquement pour les étrangers ? En effet, du point de vue des discours occidentaux, l'homosexualité est un trait d'identité stable. Toutefois, le jeune homme

⁴³ REBUCINI G., « Masculinités hégémoniques et “sexualités” entre hommes au Maroc : Entre configurations locales et globalisation des catégories de genre et de sexualité », in *Cahiers d'études africaines*, vol. 53, 2013, p. 394.

⁴⁴ *Ibid.*

perçoit l'homosexualité comme une pratique choisie et temporaire, loin de refléter son essence puisque « c'étaient les femmes qui l'attiraient, qui l'excitaient ». En parallèle, le terme arabe « zamel » est mobilisé pour désigner le fait de « coucher » avec un Marocain, ce qui suggère une différenciation sémantique et symbolique entre ces appellations. Si ces deux registres lexicaux coexistent, c'est qu'ils ne recouvrent pas les mêmes réalités ni les mêmes imaginaires. Contrairement à l'étiquette « homosexuel » qui reste cantonnée aux relations avec les étrangers, passer pour un « zamel » à Tanger détruirait son statut d'homme – *rajul* – dans l'espace public⁴⁵. Ainsi, comme il maintient son désir de marier une femme, il estime que sa masculinité reste intacte. En effet, au Maroc, « [la] relative tolérance dont jouissent les pratiques homoérotiques s'explique ainsi par ce caractère réversible et mouvant de l'acquisition du statut d'homme, la masculinité pouvant toujours être réacquise, notamment par le biais du mariage »⁴⁶. Par conséquent, la catégorie d'« homosexualité », stabilisées dans les cadres discursifs occidentaux, ne recouvre pas nécessairement les réalités sociales et affectives propres au contexte marocain dans lequel Rachid et Abdellah ont grandi.

Les relations qu'entretiennent Abdellah et Rachid avec des hommes plus âgés mettent également en évidence un décalage entre différents cadres interprétatifs des sexualités. Les œuvres évitent en effet de problématiser explicitement ces relations à travers la catégorie de « pédophilie ». En privilégiant d'autres modes de désignation et de perception affective, elles mettent en évidence un écart entre différents régimes de perceptions et de qualification de ces relations. Rachid O. inscrit ainsi ses expériences sous le chapitre « Amours », révélant une perspective bien différente. De même, chez Taïa, ses relations ne font pas l'objet d'une problématisation explicite ; ce n'est que lorsqu'un doute émerge quant au caractère potentiellement prostitutionnel de sa relation avec Jean qu'il questionne celle-ci. Néanmoins, l'écriture en français implique une conscience aigüe des cadres interprétatifs propres à l'Occident et des jugements qu'ils peuvent induire. Dans *L'enfant ébloui*, Rachid O. souligne explicitement ce décalage de perception lorsqu'il évoque son père : « [...] en France, [il] serait pris pour un pédophile tellement il aime les enfants. » (E.E. ; p. 39). Par cette remarque, le texte met en évidence la conscience d'un regard occidental susceptible de requalifier certains comportements à travers ses propres catégories morales et discursives.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 403.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 406.

Écrire en français implique donc l'inscription dans un horizon discursif marqué par l'histoire coloniale et par des catégories de pensée propres à l'Occident, qui tendent à redéfinir les expériences vécues. La langue française ne se contente pas d'offrir une alternative : elle impose également ses propres cadres interprétatifs, ses normes et ses hiérarchies, qui influencent la manière dont les identités et les récits peuvent être formulés et reçus. Dès lors, le choix du français ne résout pas la tension du dire, mais la déplace. Pris·es entre l'impossibilité de se dire dans la langue natale et le risque d'être assigné à des catégories exogènes dans la langue d'écriture, les auteur·ices évoluent dans une position qui reflète des rapports de pouvoir plus larges.

2. Produire la norme, habiter la marge

2.1. La famille, première instance d'assignation du genre

L'organisation narrative des récits donne à voir l'inscription des discours dominants dans la construction identitaire des protagonistes dès leur plus jeune âge. Chaque œuvre a la particularité de poser un point d'attention à l'enfance et au contexte familial. Dans *L'imaginaire arabomusulman*, Malek Chebel rappelle notamment l'importance de la famille dans l'imaginaire arabe : « Bien loin avant l'école (socialisation) ou la société globale (politisation), la grande famille traditionnelle, la *'ayla*, est le creuset véritable de l'imaginaire arabe »⁴⁷. C'est donc la famille qui est présentée comme premier espace d'apprentissage des normes sociales et comme point de départ à l'assignation d'une identité de genre nécessairement – et indépassablement – hétéronormative aux protagonistes. Le cadre familial représenté dans les œuvres étudiées occupe de ce fait un rôle non négligeable dans la modélisation du genre. Toutefois, nous verrons aussi que ce système, bien que structurant, présente des failles ouvrant la possibilité aux contournements des injonctions de genre.

Dans *L'armée du salut* et *L'enfant ébloui*, Abdellah et Rachid grandissent dans une configuration familiale dichotomique et hiérarchisée. *L'armée du salut* met en avant cette organisation à partir de la répartition des pièces de la maison :

Longtemps notre maison de Hay Salam, à Salé, n'a été qu'un rez-de-chaussée de trois pièces, une pour mon père, une autre pour mon grand frère Abdelkébir et la dernière pour nous, le reste de la famille : mes six sœurs, Mustapha, ma mère et moi. Il n'y avait pas de lits dans cette pièce-là, juste trois banquettes qui servaient, le jour, de canapés de salon.

⁴⁷ CHEBEL M., *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 43.

[...] Les deux autres pièces nous étaient presque inaccessibles, surtout celle d'Abdelkébir. Il était l'aîné, presque le roi de la famille. Celle de mon père était à la fois le salon des grandes occasions, la bibliothèque où il rangeait soigneusement ses livres en arabe magnifiquement reliés et son nid d'amour. (A.S. ; p. 11-12)

Dans cet extrait, l'agencement des pièces révèle une division stricte des rôles : d'un côté, les patriarches de la maison et de l'autre, la mère et les enfants. L'espace réservé au père et à l'aîné suggère une hiérarchie qui s'inscrit dans un système de domination masculine. Dans *L'enfant ébloui*, une séparation des sphères sexuées au sein de la maison se constate également, les femmes restant entre elles au sein du foyer tandis que le père passe une grande partie de sa journée à travailler dans sa boulangerie-pâtisserie. Plus Rachid grandit, plus les dichotomies de genre sont appuyées : « Qu'est-ce que tu fais-là ? Va jouer avec les garçons » (E.E. ; p. 23). La présence d'un homme dans le monde féminin dérange. À plusieurs reprises, Rachid est renvoyé aux rôles assignés à son genre masculin. Toutefois, le fait d'être constamment entouré de « ses » femmes – nom par ailleurs donné au deuxième chapitre de l'œuvre – a joué dans le contournement des injonctions de genre⁴⁸. C'est en se frayant un passage discret dans le monde des femmes, en évoluant au sein de cet espace qui lui est à la fois familier et interdit, que Rachid construit une position marginale :

Quelquefois, elles ne savaient plus que j'étais derrière elles tellement elles étaient prises par leurs histoires. Quand j'étais devant, elles me disaient : « Tu es grand, maintenant. Tu es un garçon, pas une fille. Ne reste pas avec nous. Va regarder la télévision, va faire tes devoirs. » Et, de derrière, c'était comme un écran pour moi, je les voyais bien, il y avait un truc d'image. Je commençais à m'intéresser aux hommes comme elles s'y intéressaient. (E.E. ; p. 28-29)

Cette scène met en évidence une position d'observateur qui permet à Rachid d'adopter un regard proche du regard féminin sur les hommes. Ce décalage vis-à-vis des modèles masculins dominants favorise un déplacement de son identification et participe à l'émergence d'un désir orienté vers les hommes.

C'est également le statut de mère qui permet de déceler les assignations de genre. En ce sens, le rapport que la mère d'Abdellah entretient avec son fils aîné est significatif :

Abdelkébir a 30 ans. C'est un homme. M'Barka, plus que tout autre dans la famille, le vénère, pour elle il passe avant tout le monde, et pour le lui prouver elle lui réserve toujours le meilleur de ce qu'on a, de ce qu'elle cuisine. Elle l'aime plus que nous. Et moi aussi je l'aime plus que les autres, tous les autres. (A.S. ; p. 43)

⁴⁸ BERENI L. e.a., *Introduction aux études sur genre*, 2^e éd. revue et augmentée, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2012, p.131.

L'affirmation « C'est un homme », loin du simple constat biologique, relève d'un statut social et symbolique. Abdelkébir est à la fois le premier-né et un garçon, synonyme de « bonne fortune » et de « richesse » (A.S. ; p. 27). La dévotion de M'Barka est une forme de reconnaissance pour le statut qu'il lui a conféré. C'est grâce à la naissance d'Abdelkébir qu'elle a acquis une « place légitime au sein de la famille Taia » (A.S. ; p. 27). Ainsi, dans *L'imaginaire arabo-musulman*, la proclamation de Chebel selon laquelle « la mère arabe naît de son utérus. Elle accouche d'elle-même »⁴⁹ est alors pleine de sens. Cette vénération dont Abdelkébir fait l'objet, est aussi partagée par Abdellah qui « l'aime plus que les autres, tous les autres ». Abdellah produit un effet de déplacement du modèle patriarcal : il détourne le statut de « roi » (A.S. ; p. 12) que la famille a conféré à Abdelkébir pour en faire l'idole d'une histoire d'amour personnelle. Cette vénération fraternelle est poussée dans ses retranchements parce qu'elle se rapproche d'une situation aux connotations incestueuses. Paradoxalement, en adorant son fils aîné, M'Barka joue un rôle dans la production de désirs non normatifs pour son frère de la part d'Abdellah. C'est dans cette atmosphère que les premières inclinations sexuelles, y compris homosexuelles, sont éveillées et vécues. Ce désir pour son frère lui a ainsi permis de réaliser son attirance plus large pour les hommes.

Garçon manqué et *Entre les jambes* possèdent des configurations familiales plus spécifiques tout aussi révélatrices des normes de genre. Dans *Garçon manqué*, Nina oscille au sein d'une double opposition liée à ses identités de genre mais aussi nationale : « Tous les matins je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ? » (G.M. ; p. 163). Cette diffraction se représente au sein du cadre familial où la protagoniste traverse les frontières de genre tout en restant dans ce qu'elle connaît : la dichotomie homme/femme. Nina représente le garçon manqué de son père, à la fois ce fils qu'il n'a pas eu et ce frère qu'il a perdu. Il l'élève « comme un garçon. Sa fierté » (G.M. ; p. 24). Le modèle du « garçon manquant » analysé par Anne-Marie Daune Richard et Catherine Marry répond « en quelque sorte aux attentes déçues mais fortement exprimées des pères d'avoir une descendance masculine »⁵⁰. Nina endosse donc le rôle de l'ainé masculin et prend soin de sa mère, d'autant plus que son père est très souvent absent en raison de son travail : « Amine et moi remplaçons nos pères. Là, nous sommes deux vrais Algériens » (G.M. ; p. 13). Enfant

⁴⁹ CHEBEL M., *op. cit.*, p. 49.

⁵⁰ BERENI L. e.a., *op. cit.*, p. 133.

de père algérien et de mère française, Nina grandit bercée dans une famille qui naturalise sa différence et l'ancre dans les stéréotypes d'une fille un peu ailleurs :

Ne pas laisser cette déviation s'installer. Personne ne m'empêche. Aucune interdiction. Ma famille, mon amour. Nina est fantasque. C'est tout. Ce n'est pas grave. Ses habits. Sa voix portée. Puis le silence pour reposer la voix folle. Nina est une artiste. Si nerveuse mais si sensible. Elle est dans un autre monde, verrouillé. Nous n'y pouvons rien. (G.M. ; p. 63)

Bien qu'elle la laisse voyager d'un genre à l'autre, la famille reste une instance de contrôle symbolique. Le regard familial ne s'exprime pas sous forme de règles claires, mais par un système de jugements implicites, de qualificatifs – « fantasque », « nerveuse », « dans un autre monde » – qui rangent ses conduites dans des catégories établies et propres à la féminité, rassurantes pour le groupe. Instance première de socialisation de genre, sa famille anticipe et fabrique l'avenir du sujet à travers le regard.

Dans *Entre les jambes*, abandonnée par sa mère et n'ayant jamais connu son père, Huriya grandit avec ses grands-parents maternels. Dans ce foyer, les rapports hiérarchiques sont inversés :

Grand-mère organise la vie comme elle l'entend. Elle prend les choses en main. Dès lors, tout procède de sa volonté. C'est elle qui dit ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire. Son autorité n'est contestée par personne et il ne viendrait à l'idée de personne d'aller à l'encontre de son bon vouloir. C'est elle, le Maître des horloges. Il faut se plier à sa règle. Elle ne supporte pas qu'on ajoute quoi que ce soit à ce qu'elle dit. Elle décide de la vie de tout le monde ; elle décide, et on ne dit rien ! En un mot, tout s'accomplit selon ses désirs. Même Dieu n'oserait pas la contrarier. (E.J. ; p. 71)

Cet extrait constitue une description précise de la figure de la grand-mère comme une matriarche absolue dont le pouvoir s'exerce sur tous les aspects au point de rivaliser avec Dieu. Elle est une autorité incontestée qui soumet tous les membres du foyer passant de la domestique, Aïcha, au grand-père. En tant que matriarche, elle est à la fois gardienne et manipulatrice des normes sociales. C'est elle qui impose à Huriya de « resserrer ses cuisses » (E.J. ; p. 32) au hammam pour cacher son intersexualité et c'est aussi elle qui exerce une surveillance malade sur la virginité d'Aïcha en la reniflant « pour voir si [elle] ne portai[t] pas une odeur masculine. » ou alors en collant « son oreille à la porte des toilettes et [l]'écout[ant] uriner » car « le bruit d'une vierge n'est pas le même qu'une autre » (E.J. ; p. 217). Pourtant, la grand-mère excelle dans l'art de manipuler les normes sociales à sa guise. Elle tire profit du pouvoir oppresseur en se faisant payer pour conseiller les femmes dans leur sexualité ou utiliser des stratagèmes pour les faire passer pour vierges tout en appelant à la libération sexuelle : « Et pour une fois, quoique familière, grand-mère donne un bon conseil à

ses clientes lorsqu'elles repartent : "Si un jour vous avez des filles, cessez de les culpabiliser. Arrêtez de penser qu'une fille qui n'est pas vierge est une pute." » (E.J. ; p. 176). Le rôle ambivalent de la grand-mère pousse Huriya à interroger les actions de celle-ci et ainsi voir les mécanismes utilisés au sein de la société afin de contourner certaines hiérarchies de genre.

En somme, la famille apparaît comme espace central d'apprentissage des rôles sociaux et des hiérarchies de genre. Dès l'enfance, les protagonistes sont confronté·es à un ensemble d'injonctions qui organisent les comportements, les corps et les désirs selon une logique profondément hétéronormative. Toutefois, les œuvres mettent également en évidence les failles de ce système : malgré le poids des assignations, les protagonistes développent des formes de contournement, de déplacement ou de négociation des normes qui leur sont imposées. Face au regard social et au risque d'exclusion, le secret devient alors une stratégie essentielle de protection, permettant de maintenir certaines vérités dans l'espace du non-dit afin d'échapper au jugement destructeur de l'Autre.

2.2. Le placard : entre protection et contrôle social

Dans les œuvres de notre corpus, le secret structure la vie des protagonistes, et notamment d'Huriya :

Feindre... toujours feindre, voilà ce qu'a été ma vie. Et ma vie, je l'ai passée, non à mentir, mais à cacher *qui j'étais*. Longtemps, j'ai vécu dans cette drôle de posture. Je disais *moi* alors que ce n'était pas vraiment *moi* dont je parlais. Je parlais d'un autre. Un autre en moi. Je suis comme ça. Je ne suis pas un monstre. Je ne suis pas une créature du *cheïtan*, du diable, comme disait maman. La nature m'a faite dans la nuance. Dois-je avoir honte de ce que je suis ? (E.J. ; p. 231)

Toute son enfance, l'intersexualité d'Huriya a été mise sous silence. Elle exprime la difficulté d'avoir dû constamment cacher son identité. Néanmoins, si elle a accepté de feindre son identité, c'était pour se protéger du regard social qu'elle a eu l'occasion de percevoir chez sa propre mère qui la décrivait comme un « monstre » ou une « créature du *cheïtan* ». Ainsi, Huriya a grandi dans la conscience de maintenir au « placard » de son identité non normée. Pour reprendre la vision d'Eve K. Sedgwick, le placard est un « lieu instable qui, loin de simplement protéger celles et ceux qui s'y trouvent, offre un privilège épistémologique capital aux hétérosexuel·le·s »⁵¹. Bien que le secret profite aux normes sociales, il permet aussi de protéger du jugement social ceux qui le dissimule. Ainsi, même si Sedgwick conçoit « la

⁵¹ RENNES J. (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2016, p. 455.

sortie du placard comme stratégie centrale de la libération »⁵², la « sortie du placard » dépend aussi du contexte géographique, religieux et social. Huriya, en partant en France, a pu rompre avec le poids du regard social marocain et avoir une autonomie financière lui permettant de s'épanouir en tant que femme. Bien qu'en France elle se sente libre de se définir en tant que femme, elle cache de nouveau son identité lors de son séjour au Maroc à la suite de la mort de sa mère. Sous son costume d'homme, ce n'est finalement pas à son grand-père qu'elle cache son identité de genre – puisqu'elle n'hésitera pas à se montrer telle qu'elle est dès leur retour en France – mais c'est plutôt au jugement social marocain qu'elle évite de délivrer son plus grand secret.

Nina, dans *Garçon Manqué*, intègre également la nécessité de garder caché son désir le plus cher :

Le silence de la terre me captive. Par là, je fonde le secret. Il me suivra longtemps. Avec le mensonge. Mon silence est une omission. Qui saura de quoi je suis faite ? La terre algérienne. Cette terre est un homme. Cette terre est une femme. Elle nourrit mon corps. Elle formera le regret. Elle formera ma peur des autres. Les autres. Une rumeur qui détruit. (G.M. ; p. 34-35)

Dans cet extrait, son silence est une force qui lui permet de fonder son secret. En qualifiant son silence d'« omission », la narratrice suggère qu'elle ne ment pas par plaisir mais qu'elle soustrait sa vérité au regard des autres pour ne pas être réduite à une catégorie. Nina identifie « les autres » comme une menace directe : « une rumeur qui détruit ». En effet, la rumeur est ce qui la fixe dans une identité qu'elle refuse. Pour la protagoniste, maintenir son secret dans le « placard » par le silence semble donc être une manière de se protéger du regard normatif. Elle maintient son secret en Algérie et en France, jusqu'à ce qu'elle se rende à Tivoli. À partir de ce déplacement géographique, le secret, jusque-là vécu comme une protection, se transforme en une identité choisie : « Dans les jardins de Tivoli. [...] J'étais moi. Avec mon corps » (G.M. ; p. 184).

Dans *L'armée du salut* et *L'enfant ébloui*, la dimension du secret est tout aussi présente. Toutefois, au contraire des deux œuvres précédentes, les pratiques sexuelles d'Abdellah et de Rachid ne sont pas entravées. Lorsque Rachid va chez son professeur, il ne limite pas son désir :

En regardant une photo, je me souviens, il s'est jeté sur moi, il n'en pouvait plus. Je n'en pouvais plus. On est partis dans un baiser qui était, je ne sais pas, un feu, quelque chose de très beau. Après, il a fermé la serrure pour pouvoir continuer tranquillement. J'avais

⁵² *Ibid.*, p. 453.

honte, on entendait la serrure se fermer, j’imaginai les regards derrière la porte. (E.E. ; p. 63)

Dans cet extrait, nous constatons que ce ne sont pas tant les pratiques sexuelles qui posent problème mais plutôt le fait qu’elles soient exposées publiquement. Le secret est habité par la peur du jugement. C’est la honte, le sentiment d’être lu de manière infamante par l’Autre qui régule le silence de son identité. Rachid ne se permettra de faire son *coming out* à ses parents que lorsqu’il prend son indépendance et quitte définitivement la maison familiale afin d’aller vivre chez Antoine, son partenaire. La « sortie du placard » est rendue possible par l’autonomie que lui permet sa relation avec Antoine, le rendant indépendant de son réseau familial.

Abdellah, en tombant amoureux de son frère, réalise très jeune qu’il ne peut plus jouer « le rôle de l’homme, celui qu’on espérait [le] voir devenir » (A.S. ; p. 40). Toutefois, pour lui, rester dans le placard semble être la solution la plus rassurante. Bien qu’il exprime l’envie d’un jour s’ouvrir à sa sœur, Latéffa, avec qui il est le plus proche en affirmant qu’elle l’accepterait comme il est (A.S. ; p. 114), le secret est une stratégie de survie face à des sacrifices potentiels qui menaceraient l’équilibre vital de sa structure familiale et sociale. « Sortir du placard » et risquer l’exclusion signifierait trahir les efforts de ceux qui se sont sacrifiés pour le foyer. Sa sœur, Latéffa, « donnait presque tout son argent » (A.S. ; p. 113) gagnés en fabriquant des tapis pour nourrir la famille tandis qu’Abdelkébir a travaillé pour aider à construire la maison familiale : « il a travaillé, pour nous, pas pour lui » (A.S. ; p. 33). Briser l’image de la famille par l’aveu de son homosexualité serait un affront à ces sacrifices matériels.

Ainsi, le secret fonctionne non seulement comme un espace de dissimulation intime mais aussi comme le produit direct des normes qui organisent les sociétés représentées dans les œuvres du corpus. Si les protagonistes apprennent à taire certaines parts d’eux-mêmes, c’est parce que leurs identités mettent en tension les catégories sociales, sexuelles et genrées imposées par leur environnement. Le « placard » apparaît alors à la fois comme une stratégie de protection face au jugement social et comme le symptôme d’un ordre normatif qui ne tolère les individus qu’à condition qu’ils demeurent lisibles selon des cadres précis. Dès lors, la position marginale qu’occupent les protagonistes devient particulièrement révélatrice : en se situant à la frontière des normes dominantes, ils rendent visibles les mécanismes mêmes de production, de maintien et de transmission de ces normes sociales.

2.3. La marge comme observatoire des normes

Ces œuvres fonctionnent comme des observatoires privilégiés des normes car elles utilisent la position marginale des protagonistes pour disséquer et rendre visibles les structures de pouvoir et les mécanismes de dominations qui régissent leurs sociétés. Dans *Garçon manqué*, le désir de Nina d'être un homme met en avant les hiérarchies de genre dans la société algérienne. Les femmes étant exclues de ce système, Nina critique la position sociale imposée par son corps :

Je deviendrai un homme avec les hommes. Je deviendrai un corps sans nom. Je deviendrai une voix sans visage. Je deviendrai une partie. Je deviendrai un élément. Je deviendrai une ombre serrée. Je deviendrai un fragment. J'existe trop. Je suis une femme. Je reste à l'extérieur de la forêt. Je sais ma maison, la Résidence, le Parc, les sept bâtiments unis en arc de cercle, l'Orangerie. Je ne sais pas la rue, mon interdiction. (G.M. ; p. 40)

Le souhait de trouver refuge dans le corps de l'homme illustre la tension entre la vulnérabilité du corps féminin et l'invisibilité masculine au sein de l'espace public algérois. D'un côté, la femme « existe trop » pour le regard prédateur de l'Autre alors que l'homme est « un corps sans nom ». Les hommes sont perçus comme un groupe homogène, ils sont « une voix sans visage », « une partie » d'un tout, « une ombre serrée » parmi d'autres. L'extrait dessine également une géographie précise de la ségrégation spatiale : elle désigne les lieux sécurisés, clos, auxquels elle a accès – « la Résidence », « le Parc », etc. – à l'inverse, la rue est son « interdiction », le camp adverse auquel elle ne peut accéder. Ainsi, ne trouvant pas sa place au sein du système normatif des genres, Nina souhaite faire le choix stratégique de l'effacement au sein de la communauté masculine, mettant en évidence les hiérarchies sociales qui persistent.

Pareillement, dans *Entre les jambes*, le caractère construit de son identité masculine amène Huriya à avoir un regard critique sur la société qui l'entoure et notamment sur la position sociale de la femme qu'elle n'a pas pu être au Maroc :

Une fille, sitôt née, est sitôt mise dans les tiroirs du mépris. Chaque naissance d'une fille est une douleur, un enterrement. À la rigueur, un garçon, bon, il aurait pu s'arranger avec le destin. Mieux vaut ne pas naître femme, dans ce pays. Même pour l'héritage, une femme ne reçoit que la moitié de ce que reçoivent ses frères. Ici, chaque femme est accusée d'être femme. Chaque femme est accusée tout court. (E.J. ; p. 36)

Ce fragment illustre la condition féminine dans la société marocaine traditionnelle décrite par la protagoniste. Ici, le fait de naître femme est une sentence sociale, une forme de déchéance immédiate. Sous le chef de la religion, elles subissent une infériorisation institutionnelle et

légale. De cette façon, bien que vécue comme une injustice divine, la règle successorale est indiscutable. Huriya critique cette réalité qui explique pourquoi sa grand-mère s'est empressé de la déclarer comme un garçon. Être un homme, c'est échapper à l'interdit :

« Dis-moi, grand-mère ! Pourquoi les filles doivent rester vierges jusqu'au mariage ?
— Leur réputation est en jeu. — Et les hommes ? — Rien ne leur est interdit.
— Pourquoi ? — Dieu leur accorde beaucoup de privilèges. » C'est donc un ordre d'en-haut ! Soit ! (E.J. ; p. 174)

L'affirmation « Rien de leur est interdit » souligne la dissymétrie totale des codes moraux entre les sexes. La grand-mère utilise Dieu comme une autorité suprême et indiscutable pour justifier l'inégalité. En répondant « c'est donc un ordre d'en haut ! », la narratrice souligne le caractère fataliste de cette éducation. On enseigne aux enfants que les choses sont ainsi parce que c'est la volonté de dieu, ce qui interdit toute remise en question.

Finalement, les protagonistes de *L'enfant ébloui* et *L'armée du salut*, par leurs pratiques homosexuelles, mettent en lumière les contradictions sociales quant à la sexualité. Derrière des réglementations religieuses strictes, suivant lesquelles ils ne « ne pourrai[ent] plus vivre [leur] vie du tout, [leur] vie privée, [leur] sexualité [leur] seraient complètement interdites » (E.E. ; p. 126-127), tout un marché sexuel sur mineurs s'élabore en trame de fond dans les œuvres passant de la prostitution de mineurs et aux relations impliquant de jeunes adolescents et des hommes adultes. Rachid et Abdellah entretiennent très tôt des relations avec des hommes beaucoup plus âgés, principalement étrangers – notamment français, et suisses dans le cas de Taïa – qui semblent tirer profit d'un contexte marqué par le tabou entourant la sexualité. Les récits donnent à voir une forme de banalisation de ces relations du point de vue des protagonistes, qui ne problématisent pas l'intérêt qu'ils portent aux hommes plus âgés, ni celui que ces derniers leur portent. Abdellah, par exemple, ne remet pas en question sa relation avec Jean avant son arrivée en Suisse, où il prend progressivement conscience d'être réduit à une « chose sexuelle » (A.S. ; p. 124), sans que la différence d'âge ne constitue pour lui un point de tension central. De même, Rachid exprime le regret de ne plus susciter autant d'attention de la part des hommes en grandissant (E.E. ; p.108). En publiant en français, ces deux auteurs sont certainement conscients que ce qu'ils ont longtemps normalisé est largement condamné dans les cadres juridiques et discursifs occidentaux contemporains. Toutefois, ils mettent en avant la participation active de la France et de la Suisse à ce marché sexuel sur mineurs. Ceci place sous les projecteurs l'hypocrisie de société occidentale qui affirme combattre la pédocriminalité et la prostitution de mineurs dans leurs pays tout en participant, à l'échelle globale, à des formes d'exploitation sexuelle.

Par conséquent, la norme produit les conditions mêmes de sa subversion. Dans la lignée de Foucault, nous pouvons constater que le pouvoir – parce qu’il ne peut agir que sur des « sujets libres »⁵³ – produit inexorablement un espace subversif : « La relation de pouvoir et l’insoumission de la liberté ne peuvent donc être séparées »⁵⁴. De plus, la norme, s’exerçant par une technique de « gouvernement par l’individualisation »⁵⁵, impose une identité propre à tous ses sujets leur donnant ainsi la possibilité de la contester puisqu’elle crée un espace d’insoumission la provoquant continuellement. Les protagonistes de notre corpus refusent l’identité produite par le pouvoir dominant et entrent donc dans un rapport de « lutte »⁵⁶ avec celui-ci. Leur résistance est « un catalyseur chimique qui permet de mettre en évidence les relations de pouvoir, de voir où elles s’inscrivent, de découvrir leurs points d’application et les méthodes qu’elles utilisent »⁵⁷.

3. Corps lisibles, corps illisibles

3.1. Le corps comme surface d’inscription normative

En mettant en scène des protagonistes situés à la périphérie des normes de genre et de sexualité, les œuvres interrogent les conditions de lisibilité des corps. Elles montrent que ceux-ci ne sont jamais perçus comme de simples réalités individuelles mais comme des surfaces sur lesquelles s’inscrivent les attentes de la famille, de la religion et de la nation. Pris dans un réseau de regards et de prescriptions collectives, les personnages voient leur corps investi de significations qui les dépassent.

Cette logique apparaît de manière particulièrement explicite dans *Entre les jambes*, à travers la figure de la grand-mère :

Grand-mère n’a rien à voir avec ces Européennes, légèrement vêtues ; ces femmes un peu trop libres à son goût qui montrent d’elles ce qu’il faut pour rendre le diable heureux. D’ailleurs, dans la rue qui nous mène au hammam, on croise une Française. [...] « Elles ont le feu aux fesses, ces putes. On dirait qu’elles ne portent rien. Elles ne pensent qu’à baiser. — Et toi, pourquoi tu portes le voile ? — Chez nous, la femme est voilée ; c’est comme ça, c’est tout. Le sexe, c’est l’occident... nous, c’est la religion ! » (E.J. ; p. 31-32)

⁵³ FOUCAULT M., *Dits et écrits* (IV), Paris, Gallimard, 1994, p. 11.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁷ *Ibid.*

Dans cet extrait, le corps voilé de la grand-mère devient une surface d'inscription normative qui affiche l'appartenance à la communauté des croyants par opposition à celui des « Européennes, légèrement vêtues » qui, « trop libres », symboliseraient les valeurs déchéantes de l'Occident. Ce discours à l'encontre de la Française montre que toute déviation de la norme vestimentaire entraîne une déchéance immédiate du statut de la femme, diminuée à un objet sexuel. La grand-mère réduit la relation entre ces deux cultures à une opposition morale évaluée par la liberté vestimentaire et sexuelle des corps féminins.

Cette opposition entre une femme maghrébine garante de la moralité collective et une femme occidentale assimilée à la déchéance sexuelle s'inscrit dans un imaginaire plus large que met en évidence Joseph A. Massad dans *Desiring Arabs*⁵⁸. Selon lui, les discours nationalistes arabomusulmans ont construit, en réaction aux représentations colonialistes du XIX^e siècle, l'image d'une identité arabe moralement vertueuse, supposément menacée par des influences étrangères⁵⁹. Les corps deviennent alors les lieux privilégiés où se joue cette opposition symbolique entre une pureté orientale revendiquée et une décadence occidentale dénoncée. Ces discours, tout en cherchant à se distinguer des représentations coloniales, demeurent ainsi marqués par certains paradigmes hérités de la période coloniale, notamment par l'association étroite entre sexualité, moralité et identité culturelle.

Le corps féminin n'est toutefois pas le seul à être marqué par la persistance de certains héritages coloniaux. Dans *L'armée du salut*, le narrateur nous rapporte le témoignage de Mohamed qui rêve de quitter le Maroc en séduisant une « femme occidentale ». Pour ce faire, ce dernier est persuadé qu'il doit « s'offrir à elle, lui montrer de quoi un homme marocain est capable, autrement dit la baiser comme une chienne, lui montrer les étoiles en plein jour, la trouer non-stop, la rendre folle, dingue de lui, et de son zob surtout » (A.S. ; p. 105). La sexualité dépasse largement le cadre du désir individuel pour devenir une démonstration de puissance masculine et nationale. En voulant montrer « de quoi un homme marocain est capable », Mohamed transforme son corps en preuve de virilité collective. L'acte sexuel devient alors une manière de réaffirmer la valeur du masculin maghrébin face à un corps féminin occidental perçu à la fois comme dominant – économiquement – et sexuellement décadent. La performance sexuelle sert donc à restaurer une forme de fierté identitaire dans un contexte marqué par l'héritage colonial et par la nécessité constante de défendre la virilité

⁵⁸ Cf. MASSAD J. A., *Desiring Arabs*, Chicago, University of Chicago press, 2007.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 117.

nationale. Cette articulation entre sexualité et virilité nationale apparaît également dans les analyses de Joseph A. Massad, qui constate qu'au cours des XX^e et XXI^e siècles, dans la culture arabomusulmane, les œuvres littéraires relient souvent l'homosexualité – surtout passive – au déclin national : « La figure du déviant passif était fréquemment utilisée depuis les années 1970 comme un symbole de défaite politique et nationale, en plus de sa référence littérale à la défaite de la virilité elle-même »⁶⁰. Ainsi, l'insulte « zamel », utilisée par Mohamed à l'encontre des homosexuels, rend compte d'un rejet de la passivité (A.S. ; p. 107). Définie comme « qui se font baiser par leurs cousins, professeurs, et voisins – qu'ils aiment cela ou non »⁶¹, il y a une insistance sur le fait que l'action est subie au point que la question de consentement ne changerait rien à la manière dont l'acte se produit. Comme le souligne François Courtray, la notion d'homosexualité ne renvoie pas, dans les sociétés marocaines urbaines, à une préférence pour un partenaire du même sexe mais à une transgression des rôles sexuels socialement assignés : « Seuls seront donc catégorisés comme homosexuels l'homme passif et la femme active – ou socialement perçus comme tels –, tandis que leurs partenaires pourront parfaitement continuer à être considérés comme hétérosexuels »⁶². La stigmatisation ne porte donc pas tant sur l'objet du désir que sur la position occupée dans l'acte sexuel, la passivité masculine étant perçue comme une féminisation incompatible avec les normes de virilité nationale. De cette manière, dans *L'enfant ébloui*, la dévirilisation passe par une féminisation explicite du personnage de Rachid :

Mais je me souviens que vite il a été sur moi, en face de moi, et qu'il m'embrassait vraiment. Il me disait "Tu es doux, tu es doux, comme une fille" ou "comme une petite fille". La chose que j'ai pensée, sur le moment, c'est que je ne savais pas s'il le disait parce qu'il le pensait ou parce qu'il prenait plaisir à être avec moi et que, si j'étais doux comme une fille, alors ce n'était pas un problème de faire l'amour avec moi. Ou si c'était pour me rappeler que j'étais comme une fille, incapable de jouer au foot. Ça m'a frappé sur le moment : est-ce qu'il le fait exprès, pour dire que je suis comme une fille et pas fait pour le foot ? (E.E. ; p. 45-46)

En l'embrassant, Khalil lui répète qu'il est « doux, comme une fille » ou « comme une petite fille ». La douceur devient ici un marqueur de féminité par lequel le corps de Rachid est

⁶⁰ *Ibid.*, p. 133. Traduction personnelle issue de l'anglais : « The figure of the passive deviant had become used consistently since the 1970s as a symbol of political and national defeat, in addition to its literal reference as a defeat of manhood itself ».

⁶¹ MURRAY S. O., « Southwest asian and North African terms for homosexual roles », in *Archives of Sexual Behavior*, vol. 24, n°6, 1995, p. 625. Traduction personnelle issue de l'anglais : « who get fucked by their cousins, teachers, and neighbors – whether they like it or not ».

⁶² COURTRAY F., « La loi du silence. De l'homosexualité en milieu urbain au Maroc », in *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, vol. 23, n° 1, 1998, p. 110.

réinterprété et déplacé symboliquement hors de la catégorie du masculin. Ce déplacement est immédiatement perçu par le narrateur, qui s'interroge sur le sens de cette comparaison : Khalil le désire-t-il précisément parce qu'il le perçoit comme une fille, ce qui rendrait leur relation socialement pensable, ou cherche-t-il au contraire à lui rappeler son incapacité à incarner les attributs de la virilité, comme le football ? Les deux hypothèses ne s'excluent pas. Elles montrent que le rapport sexuel est précédé d'une assignation genrée qui féminise le partenaire passif et permet ainsi de préserver la masculinité de l'autre. L'enjeu n'est donc pas tant l'attraction entre deux hommes que la redistribution des rôles de genre à l'intérieur de la relation sexuelle.

Le corps, dans ces œuvres, n'apparaît jamais comme une propriété purement individuelle, mais comme un lieu d'appropriation collective. Les discours nationalistes opposant une supposée chasteté arabomusulmane à la « décadence » occidentale transforment les corps en vitrines morales de la nation, ce qui dépossède les sujets de leur capacité à définir eux-mêmes leurs désirs et leurs pratiques. Chaque corps est sommé de confirmer un récit collectif déjà écrit, où se combinent honneur familial, moralité religieuse et rivalité avec l'Occident. En construisant ainsi des rôles rigides – la femme maghrébine chaste, la femme occidentale hypersexualisée, l'homme maghrébin viril – ces imaginaires affectent l'ensemble des individus qui doivent composer avec ces normes et font des corps les principaux supports d'une opposition symbolique entre pureté nationale et décadence occidentale.

3.2. L'effacement des corps non conformes

Il ne s'agit pas seulement de réécrire le corps selon les exigences de l'ordre social, mais d'effacer de qui en excède les catégories, produisant des zones de silence dans le « texte » du corps social. Dans cette perspective, le projet d'une identité nationale chaste et homogène repose sur une correspondance supposée « naturelle » entre sexe, genre et rôle social. Dès lors, toute forme d'écart – sexuelle, genrée ou corporelle – devient une menace pour la cohérence de l'identité collective maghrébine. Loin d'être simplement marginalisés, les personnages de notre corpus, en brouillant ces assignations, incarnent des identités à la marge, réduites au silence, rendues indicibles ou contraintes à des formes de dissimulation. Leur mise à l'écart révèle le caractère profondément disciplinaire du projet national qui ne se contente pas d'encadrer les corps, mais tend à effacer les formes d'existence qui ne peuvent s'y conformer.

La violence normative se manifeste d'abord dans le langage lui-même, à travers une forme de silence intériorisé. Dans *L'armée du salut*, lorsque le narrateur fantasme une relation

sexuelle entre ses parents, ses descriptions sont très précises : « Le sexe dur et grand (il ne pouvait être que grand !) de mon père pénétrant le vagin énorme de ma mère. J'entendais leurs bruits, leur souffle » (A.S. ; p. 14). Le vocabulaire utilisé est cru avec une forte matérialisation du corps et des sons. Loin d'être anodine, la parenthèse « il ne pouvait être que grand ! » révèle l'intériorisation d'un imaginaire virilisant où la masculinité est indexée sur la performance et la puissance sexuelles, au point de devenir une évidence indiscutable dans le discours du narrateur. En revanche, lorsqu'il évoque ses propres expériences, la narration se fait elliptique : « Je me suis donné à lui » (A.S. ; p. 61). Les gestes sont condensés dans des formules synthétiques qui semblent contourner la description directe de l'acte. Cette économie narrative peut se lire comme l'effet d'un silence intériorisé : le discours social qui entoure l'homosexualité ne se contente pas d'interdire certaines pratiques, il agit jusque dans la manière dont le sujet peut en parler⁶³. Toutefois, cette autocensure n'est pas uniforme et se révèle dépendante du contexte dans lequel évolue Abdellah. Son déplacement géographique vers l'Europe ouvre un espace de parole plus libre, où le désir du narrateur peut être exprimé avec une précision comparable à celle de ses fantasmes :

Il ouvrit lentement, doucement, ma braguette, sortit délicatement mon sexe et le mit dans sa bouche pour le réveiller. Il suçait bien, tellement bien que j'en oubliai de me retirer pour jouir. Il avait l'air en extase : il avala mon sperme, tout mon sperme, en fermant les yeux. Puis il se releva, s'essuya les lèvres et le menton avec un mouchoir, m'embrassa sur le cou, les deux joues et les lèvres (A.S. ; p. 131).

Ce contraste met en évidence le caractère situé des normes qui encadrent la sexualité : ce qui reste indicible dans un contexte donné peut devenir dicible dans un autre. Le silence observé ne relève donc pas d'une impossibilité intrinsèque à dire le désir mais plutôt de l'effet d'un dispositif social spécifique qui contraint certaines formes d'expression. La censure n'est donc pas naturelle, elle est située.

Cette impossibilité de dire se prolonge dans une difficulté à nommer le corps lui-même. Dans *L'enfant ébloui*, le langage employé par Rachid pour évoquer sa sexualité demeure flou et indéterminé. Le narrateur ne désigne que son « sexe », sans marquage genré explicite, et parle de « liquide » plutôt que de sperme (E.E. ; p. 73). D'une part, le manque de vocabulaire spécifique démontre un tabou social autour de la sexualité. D'autre part, la neutralisation lexicale participe d'une forme de pudeur qui traduit une difficulté à assumer une corporéité sexuelle en décalage avec les normes sociales. En évitant de nommer précisément les organes

⁶³ BENTOUHAMI-MOLINO H., *Judith Butler : Race, genre et mélancolie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2022, p. 53.

et les actes, le texte donne à voir un corps qui ne parvient pas à s'inscrire dans les catégories disponibles du langage. Ce flou discursif témoigne ainsi d'une forme d'effacement : le corps homosexuel n'est pas seulement marginalisé, il est rendu difficilement pensable.

De son côté, dans *Garçon manqué*, confrontée aux discours dominants, Nina semble développer un rapport profondément conflictuel à son propre corps. Celui-ci n'est pas rejeté en raison de caractéristiques intrinsèques, mais parce qu'il est investi par un regard social qui l'associe à la fragilité. Face à cette assignation, la protagoniste aspire à incarner un corps masculin, perçu comme espace de force, de pouvoir et de légitimité sociale. Ce processus de transformation apparaît dans la multiplication des actions qu'elle entreprend : « Je prends un autre prénom, Ahmed. Je jette mes robes. Je coupe mes cheveux. Je me fais disparaître. J'intègre le pays des hommes. Je suis effrontée. Je soutiens leur regard. Je vole leurs manières. J'apprends vite. Je casse ma voix » (G.M. ; p. 15). Ces gestes traduisent à la fois une entreprise d'effacement de soi et une reconfiguration identitaire : Nina, en désirant disparaître, révèle la violence intériorisée de la norme, tout en expérimentant certaines marges de déplacement. Le corps masculin est ici investi comme un espace de neutralité, permettant d'échapper au regard et au contrôle qui s'exercent sur les corps féminins. À l'inverse, le corps féminin demeure l'objet du regard, constamment susceptible d'être régulé. La volonté de Nina d'incarner un corps masculin révèle une impossibilité d'intégrer la place qui lui est réservée en tant que femme en Algérie. En rejetant les conditions associées à son genre, Nina voit comme unique possibilité l'intégration du camp opposé puisque devenir homme, c'est disparaître d'une forme de contrôle. Cette reconfiguration corporelle témoigne d'une forme de censure intériorisée contraignant Nina à s'autoeffacer pour exister dans l'espace social algérien.

Dans *Entre les jambes*, cette tension atteint un point extrême avec le personnage d'Huriya, dont le corps intersexué échappe radicalement aux catégories binaires. Durant son enfance au Maroc, son corps est largement tu, comme occulté derrière le secret qui entoure son identité. Ce silence entre en contraste avec l'attention que la protagoniste porte sur les corps qui l'entourent. La protagoniste décrit notamment les étreintes entre ses grands-parents et leurs amant·es de manière très précise. Ce n'est qu'en quittant cet espace normatif que la narratrice octroie de la liberté à son corps et sa sexualité. Après son opération, elle se décrit pour la première fois : « Ma peau est blanche et veloutée comme une Fassia, une femme originaire de Fès » ; « Il paraît que j'ai un délicieux contour de hanches » (E.J. ; p. 234). Toutefois, cette réappropriation de son corps reste fragile : de retour au Maroc, elle choisit de dissimuler à nouveau son corps féminin sous un costume d'homme. Ce mouvement d'autocensure rappelle

le concept d'« incorporation » à partir duquel « une multiplicité d'activités et d'injonctions différenciées selon le sexe (vêtements, jeux, jouets, nourriture, interactions avec les adultes, etc.), les manières de se conformer à “son” sexe sont “incorporées” par les individus dès leur plus jeune âge »⁶⁴. Le mouvement de dévoilement et de recensure souligne donc la difficulté pour un corps hybride d'exister durablement dans la représentation de l'espace social marocain mais aussi le rapport profondément contextuel et situé des normes.

Ainsi, les œuvres du corpus montrent que les identités hybrides ne sont pas seulement marginalisées, elles demeurent activement censurées au regard d'un ensemble de mécanismes oppressifs. En brouillant la correspondance entre sexe, genre et rôle social, les protagonistes de ces ouvrages mettent en crise l'ordre symbolique sur lequel repose l'identité nationale. Leur effacement révèle la violence d'un système qui ne se contente pas de normer les corps, mais tend à censurer les formes d'existence qui en exposent les contradictions. Érigées en enjeu de sécurité nationale, les sexualités dites « déviantes » sont par conséquent publiquement gommées, comme le décrit Leila Slimani :

Car, si l'on s'en tient à la loi telle qu'elle existe et à la morale telle qu'elle est transmise, il faudrait considérer que tous les célibataires du Maroc sont vierges. Que tous les jeunes gens et toutes les jeunes femmes, qui représentent plus de la moitié de la population, n'ont jamais eu de relations sexuelles. Les concubins, les homosexuel(le)s, les prostitué(e)s, tous ces gens n'existeraient donc pas. Si l'on écoute les plus conservateurs, soucieux de défendre une identité marocaine qui tient du mythe plus que de la réalité, le Maroc est un pays sage et vertueux qui doit se protéger de la décadence occidentale et du libéralisme de ses élites⁶⁵.

Ce déni collectif ne relève donc pas d'une simple omission, mais constitue une condition de maintien de l'ordre symbolique, fondé sur l'effacement de ce qui en révèle les failles.

3.3. Quand la norme produit ses propres débordements

Les œuvres de notre corpus apparaissent comme un espace saturé de normes contradictoires, dont la superposition engendre à la fois contrôle et débordement. Dans *L'enfant ébloui*, *L'armée du salut* et *Entre les jambes*, la sexualité se situe au croisement d'un discours religieux normatif et de pratiques sociales qui en déjouent constamment l'application. La période de ramadan, évoquée par le narrateur de *L'enfant ébloui* illustre cette tension :

Je trouve que les soirées du ramadan sont les soirées les plus sensuelles de l'année. Le soir, il n'y a que ça, tu ne vois que ça, c'est hypersensuel, hypersexuel, tout le monde est

⁶⁴ BERENI L. e.a., *op. cit.*, p. 108.

⁶⁵ SLIMANI L., *Sexe et mensonges. La vie sexuelle au Maroc*, Paris, Éditions des Arènes, 2017, p. 9.

à l'affût. Dans l'année, quand quelqu'un n'a pas fait l'amour pendant deux jours, tant pis, c'est la vie normale. Pendant le ramadan, du fait que c'est un appétit physique interdit, une abstention obligatoire, le soir les gens sont à l'affût de ça (E.E. ; p. 119-120).

Loin de présenter la religion comme un simple dispositif de répression sexuelle, Rachid O. montre que l'interdit religieux participe paradoxalement à l'intensification du désir. L'abstinence prescrite ne suspend pas la sexualité ; elle la concentre, la ritualise et en accroît la charge fantasmatique. Le ramadan apparaît ainsi comme un mouvement où la contrainte religieuse devient elle-même un moteur de l'excitation collective. La norme produit dès lors l'effet inverse de celui qu'elle prétend poursuivre : en voulant contenir le désir, elle contribue à le rendre omniprésent.

Cette logique se retrouve dans *Entre les jambes*, où les textes ne se limitent plus à montrer que les prescriptions religieuses sont transgressées, mais mettent évidence leur réappropriation au service même du désir. De cette façon, la grand-mère de la protagoniste détourne la notion de parenté par allaitement pour justifier sa relation adultère :

Ils se sont rencontrés dans la boutique de Mehdi. Comment ont-ils fait la première fois ? Ils ont fait comme font un homme musulman et une femme musulmane lorsqu'ils ne se connaissent pas et qu'ils se retrouvent seuls dans un endroit clos la première fois. L'Islam les y autorise à une seule condition. L'homme doit téter le sein de la femme pour que celle-ci devienne sa mère de lait. Il suffira donc de téter le sein de n'importe quelle femme pour créer un lien de parenté. Allah, le héros du peuple, a bien fait les choses, finalement (E.J. ; p. 133-134).

L'ironie du passage met en crise l'idée d'une religion exclusivement répressive. Les références religieuses ne servent plus uniquement à interdire les pratiques sexuelles : elles deviennent les ressources mêmes qui permettent de les négocier, de les légitimer ou de les mettre en scène. Le discours religieux cesse ainsi d'apparaître comme une frontière infranchissable pour devenir un matériau susceptible d'être réinterprété au gré des intérêts et des désirs. La religion ne constitue donc pas seulement un cadre de prohibition, mais un véritable catalyseur des dynamiques sexuelles.

Cette gestion clandestine de la sexualité concerne également les relations homosexuelles masculines, présentes dans *L'enfant ébloui* et *L'armée du salut*. Bien que juridiquement condamnées⁶⁶, ces pratiques apparaissent comme relativement fréquentes dans la sphère informelle dès l'enfance. Très jeunes, les protagonistes vont fréquemment se faire interpeler par des hommes comme l'explique le narrateur de *L'enfant ébloui* : « Ils voulaient

⁶⁶ COURTRAY F., *op. cit.*, p. 116.

juste coucher avec moi comme ça se passe au Maroc quand il y a un plutôt joli garçon dans une classe, on lui répète qu'il est mignon jusqu'à ce qu'il craque et accepte de se faire enculer » (E.E. ; p. 66). La normalisation de ces pratiques se constate aussi lors de l'altercation d'Abdellah avec la police marocaine. Bien que celle-ci était au courant des rapports qu'entretenait le protagoniste avec l'homme qui l'accompagnait, il ne s'est pas fait arrêter (A.S. ; p. 100). La tolérance implicite des relations homosexuelles masculines repose sur leur invisibilisation sociale : tant qu'elles ne remettent pas en cause l'ordre symbolique collectif, elles peuvent être tacitement acceptées.

Les romans mettent ainsi en évidence une contradiction apparente entre la rigueur des normes religieuses et la persistance de pratiques transgressives. Cette tension ne peut être comprise sans prendre en compte l'historicité des rapports de genre dans les sociétés arabomusulmanes. Les romans mettent en lumière la manière dont la religion, vécue au quotidien, se mêle à des croyances populaires héritées de l'époque préislamique. Profondément patriarcales, les traditions préislamiques exercent un impact non négligeable sur les femmes, comme l'invoque la narratrice d'*Entre les jambes* : « [...] l'esprit des hommes arabes n'a pas encore été complètement lavé de la *Jähiliyya*, la période d'ignorance d'avant l'Islam. Cette époque obscure où avoir une fille était un déshonneur. Ces temps où les Arabes étaient connus pour enterrer les filles vivantes » (E.J. ; p. 37). Encore ancrée dans les traditions préislamiques, la société perpétue les injustices de genre voyant la femme comme une « infirmité » (E.J. ; p. 250-254). Cette référence souligne que les structures patriarcales contemporaines ne sauraient être attribuées exclusivement à l'islam, mais s'inscrivent dans une continuité historique plus large.

Dans *L'armée du salut*, le comportement de l'oncle d'Abdellah illustre cette appropriation patriarcale du discours religieux : « Quelques mois seulement après la mort de Fatéma il se remaria avec une fille du bled qui avait l'âge du plus jeune de ses enfants. Il la répudia cinq mois seulement après pour en épouser une deuxième, puis une troisième. L'islam l'autorise à en prendre quatre en même temps s'il le veut » (A.S., p. 20). Pour justifier ses unions successives, il invoque la légitimité islamique de la polygamie. Or, en réalité, il détourne les exigences éthiques qui encadraient initialement cette pratique et perpétue plutôt les traditions jâhilites dans lesquelles aucune règle ne régit la polygamie. De son côté, l'Islam a introduit des principes moraux et protecteurs stricts requérant notamment une égalité entre les épouses. Toutefois, Asma Lamrabet rappelle qu'au sein du Coran, dans un second temps, un rejet de la polygamie est fait en suggérant comme alternative la monogamie et en le justifiant

de la manière suivante : « Mais vous ne parviendrez jamais à être équitable envers vos femmes et ce quel que soit le soin que vous y apportiez »⁶⁷. À plusieurs égards, le Coran tente donc de réhabiliter le statut de la femme tout en s'inscrivant dans un contexte préislamique puisqu'il a été révélé dans l'Arabie du VII^e siècle. En ce sens, comme le rappelle Asma Lamrabet dans *Les femmes et l'islam : Une vision réformiste* :

La Révélation et le comportement du Prophète de l'islam – très en faveur de la libération des femmes – vont venir bousculer de très nombreuses règles sociales antéislamiques de l'époque, d'ailleurs relativement comparables à d'autres régions du monde où la discrimination des femmes était la règle⁶⁸.

Dès lors, la religion apparaît moins comme une source intrinsèque d'oppression que comme un discours susceptible d'être réinterprété par les structures de pouvoir. La réinterprétation contemporaine de ces prescriptions témoigne d'une dynamique de réécriture du religieux, par laquelle des structures patriarcales préexistantes se trouvent légitimées et perpétuées.

⁶⁷ LAMRABET A., « Les femmes et l'islam : une vision réformiste » [en ligne], in REYNIE D. (dir.), *Valeurs d'Islam*, 2015, n° 8, p.29. Disponible sur : <https://www.fondapol.org/etude/asma-lamrabet-les-femmes-en-islam-une-vision-reformiste-huitieme-note-de-notre-serie-valeurs-dislam/>, consulté le 9 février 2026.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

Partie II – Déplacements des cadres normatifs

1. Brouiller les frontières de la langue

1.1. La langue comme lieu de négociation identitaire

Dans une de ses interviews, Abdellah Taïa explique son rapport au français :

J'écris mes livres en langue française. Mais je n'ai jamais, jamais, ressenti que cette langue est à moi. Elle ne m'appartient pas. Je ne la "maîtrise" pas. Elle ne vient pas en moi (et de moi) de façon naturelle, évidente. Je la parle, je l'écris, tous les jours à Paris où j'habite depuis dix ans. Les autres disent que j'ai un bon niveau. Ils me félicitent. Cela ne me touche pas. Dans ma tête, c'est plus compliqué, plus confus. Je tremble face à la langue française. Depuis le début, depuis l'enfance, marocaine, nue, pauvre, rien à manger, la violence au quotidien, enfermé dans un destin pas à moi, renié doublement à cause de l'homosexualité⁶⁹.

Bien qu'il publie toutes ses œuvres en langue française, Taïa maintient un rapport non apaisé à son usage. L'utilisation du français, étant à la fois la « langue coloniale »⁷⁰ et la langue « réservée aux riches de [son] premier pays »⁷¹, place l'auteur dans une position d'infériorité le faisant révoquer son droit à la maîtriser. Ce sentiment se retrouve également chez le protagoniste de *L'armée du salut*, qui qualifie son français de « pas bon » et affirme faire beaucoup de fautes (A.S. ; p. 60). Parallèlement, Rachid O. possède une relation très particulière avec la langue française. Lors d'un entretien avec Frédéric Mitterrand, l'auteur exprime son rapport ambivalent à la langue : « C'est une langue étrange et difficile par moments. Je sais que quand je suis fatigué, je la parle très mal. Il m'arrive de la parler très mal. [...] Pour moi, [le français est une langue de liberté], je ne peux pas écrire en arabe et encore moins ce que j'écris »⁷². Bien que dans le préambule de *L'enfant ébloui* Rachid décrive le français comme une « langue maternelle » d'écriture (E.E. ; p. 8), le sentiment de ne pas toujours bien la maîtriser persiste.

Chez ces deux auteurs, le sentiment d'inconfort et de doute quant à l'usage du français témoigne d'une conscience particulièrement aigüe de la langue. Celle-ci cesse d'aller de soi

⁶⁹ TAÏA A., « En chute » [en ligne], *Crossing Border*. Disponible sur : <https://www.crossingborder.nl/en/chronicles-story/en-chute>, consulté le 13 février 2026.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² MITTERRAND F., « Rachid O. » [en ligne], *Jour de Fred*, France inter, 2013. Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/jour-de-fred/rachid-o-2088777>, consulté le 17 janvier 2026.

pour devenir un espace de négociation identitaire, une forme de rapport à la langue que Lise Gauvin théorise sous le terme de « surconscience linguistique »⁷³. Le témoignage de Taïa, qui affirme « trembler face à la langue française », et celui de O., qui la qualifie d'« étrange et difficile », illustrent cette « intranquillité »⁷⁴ propre aux écrivains dont la langue demeure un lieu de questionnement permanent. Pour ces auteurs, la langue n'est donc pas un acquis transparent mais un territoire à réinvestir sans cesse, où « rien ne va de soi »⁷⁵.

Contrairement à Taïa et O., Huriya et Bouraoui ont évolué dans un environnement où le français est présent dès l'enfance. Dans leur œuvre, cette réflexion sur la langue prend une autre forme : elle réside davantage dans la nécessité de représenter, par la langue, une identité construite à partir d'héritages linguistiques et culturels multiples. D'une part, Huriya a grandi aux côtés de son grand-père français qui lui a partagé son amour pour cette langue. Pourtant, l'arabe fait aussi partie intégrante de son enfance, à travers la figure de sa grand-mère marocaine. Dans *Entre les jambes*, la narratrice dit d'ailleurs avoir grandi avec « deux têtes » (E.J. ; p. 90), image qui traduit la conscience d'être prise entre deux univers linguistiques. Comme le souligne Gauvin, les écrivains francophones sont amenés à négocier constamment leur rapport aux langues⁷⁶. Chez Huriya, cette négociation prend une forme particulière : elle ne passe pas par une remise en question de la maîtrise du français mais par la recherche d'une écriture capable de faire dialoguer des langues d'abord perçues comme antagonistes avant d'en révéler les porosités. Cette tension s'illustre notamment par les conversations entre les grands-parents d'Huriya, qui font écho à son propre rapport aux langues : « Il faut les voir, ces deux-là ! Grand-mère parle en arabe. Grand-père répond en français. Chacun se réfugie dans sa langue. Personne ne veut parler la langue de l'ennemi. C'est la guerre des langues » (E.J. ; p. 43). La langue apparaît ici comme un véritable lieu d'affrontement. Or, cette opposition est progressivement déconstruite par le texte lui-même :

« Tu verras, grand-père, que ta deuxième vie sera plus belle que la première. — *Inch'Allah*, ma fille. » Je souris et grand-père me demande pourquoi je souris. « Comme ça... comme ça », lui dis-je. Je n'ose pas lui dire qu'aussi français soit-il, il parle sa langue avec l'accent marocain. Disons que son français est plein d'arabe. C'est très

⁷³ Cf. GAUVIN L., *Des littératures de l'intranquillité*, op. cit.

⁷⁴ ID., *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, op. cit., p. 11.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ ID., « Décalage langagier : le sentiment de la langue chez les écrivains québécois » [en ligne], in *Linguistique et poétique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 15-22. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/books.pub.42344>, consulté le 18 mars 2026.

contagieux de vivre là-bas. Ça ne se remarquait pas, quand il était au Maroc. C'était normal. C'était marocain, c'est tout. (E.J. ; p. 334-335)

Alors que le grand-père refuse de parler l'arabe avec sa femme, son français porte les traces de sa vie au Maroc. La séparation entre les deux langues, qui semblait alors absolue, se révèle en réalité inopérante, illusoire. Le français du grand-père est « plein d'arabe » : loin d'être une langue préservée de toute influence, il devient le lieu où s'inscrivent son expérience marocaine, ses déplacements et ses appartenances multiples qui constituent son histoire et son parcours de vie. Le texte passe ainsi d'une représentation des langues comme irréductiblement opposées à la mise en évidence de leur interpénétration. À travers cette relation familiale, Huriya interroge donc la possibilité d'habiter cet entredeux et de transformer cette division initiale en un espace de réélaboration identitaire.

D'autre part, Nina Bouraoui constitue également un cas particulier puisqu'elle ne maîtrise pas l'arabe. Or, ses origines métisses la placent, malgré elle, entre la France et l'Algérie. Cependant, comment accéder pleinement à l'Algérie si l'arabe est à la fois « une fuite et un glissement » (G.M. ; p. 11) ? En effet, comme l'énonce Franz Fanon : « Un homme qui possède le langage possède par contrecoup le monde exprimé et impliqué par ce langage »⁷⁷. La langue apparaît ainsi comme un vecteur privilégié d'accès à un univers culturel et symbolique. Dès lors, l'impossibilité pour Nina de parler l'arabe nourrit un sentiment de décalage vis-à-vis de l'Algérie, puisque l'une des voies d'accès à cet héritage lui demeure partiellement fermée. Cette absence de maîtrise de l'arabe ne remet pas en cause sa part d'identité algérienne mais rend plus difficile son appropriation. La langue devient alors le lieu où se manifeste l'écart entre l'appartenance revendiquée et la possibilité de l'habiter totalement, faisant apparaître une forme de surconscience linguistique où la langue ne suffit plus à faire coïncider identité et héritage. Cette tension apparaît lorsqu'elle évoque avec sa sœur leurs « visages algériens et [leur] langue française » (G.M. ; p. 94). L'identité et la langue cessent de coïncider : l'appartenance à l'Algérie est inscrite dans le corps, mais ne peut être entièrement habitée par la parole. Chez Bouraoui, une forme singulière de surconscience linguistique naît donc de l'absence pourtant constitutive d'un héritage familial et culturel.

Malgré leurs différences, les quatre œuvres ont en commun de faire de la langue autre chose qu'un simple moyen d'expression. Tantôt objet de doute, tantôt espace de négociation ou signe d'une appartenance inachevée, elle devient elle-même un enjeu du récit. C'est en ce

⁷⁷ FRANTZ F., *Peau noire masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 14.

sens que l'ensemble du corpus semble relever, selon des modalités diverses, de cette surconscience linguistique décrite par Lise Gauvin, les conduisant à interroger la manière dont différentes langues peuvent coexister au sein du texte français.

1.2. L'italique comme lieu de négociation des frontières linguistiques

Comme nous l'avons vu, le rapport particulier aux langues peut être rapproché de la notion de surconscience linguistique, qui devient une véritable force créatrice. Cette attention portée à la langue implique dès lors un travail sur les formes narratives afin de faire entendre la pluralité linguistique qui traverse les œuvres. Loin de concevoir le français et l'arabe comme deux systèmes autonomes et hermétiques, les textes de notre corpus donnent à voir une circulation constante entre différentes ressources linguistiques, remettant en question l'existence de frontières fixes entre les langues.

Si l'on s'intéresse aux manifestations les plus visibles de la pluralité linguistique qui traverse ces œuvres, il convient d'examiner en premier lieu le niveau lexical. À des degrés variables, des mots issus du darija, tels que « fquis » (E.E. ; p. 11), « *bahr* » (G.M. ; p. 8), « *ha'chouma* » (E.E. ; p. 94) ou encore des formules telles que « *Salam alikoum* » (A.S. ; p. 18), « *Inch'Allah* » (E.E. ; p. 90) et bien d'autres, sont intégrés au sein des œuvres du corpus. Accompagnés d'une traduction dans le texte, d'une note en bas de page ou laissés sans équivalent français, ces termes principalement issus du vernaculaire arabe s'insèrent dans la syntaxe française selon des degrés variables d'intégration. Certains semblent pleinement assimilés au lexique français, tandis que d'autres conservent une visibilité graphique rappelant leur autre origine linguistique et culturelle. Cette différence de traitement apparaît notamment dans l'usage des italiques, dont l'analyse permet d'interroger la manière dont les textes construisent ou effacent la frontière entre les langues.

L'ouvrage *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie Nationale* précise les divers rôles de ce procédé typographique et, entre autres, le fait que l'on « compose également en italique [...] les citations ou mots en langue étrangère – non francisés – dans un texte français »⁷⁸. Par conséquent, dans l'usage éditorial conventionnel, l'italique constitue l'un des principaux procédés permettant de signaler l'altérité linguistique. Or, l'observation des

⁷⁸ Imprimerie nationale (éd.), *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*, 5^e éd., Impr. nationale, 2002, p. 100.

œuvres du corpus révèle un fonctionnement plus complexe. Si l'italique semble parfois maintenir une distinction entre le français et l'arabe, sa répartition ne coïncide pas systématiquement avec la frontière entre les deux langues. Son emploi tend ainsi paradoxalement à remettre en question la séparation qu'il est censé matérialiser.

Dans *L'armée du salut*, l'usage des italiques apparaît assez conventionnel. Les mots arabes francisés tels que « médina » (A.S. ; p. 60), « casbah » (A.S. ; p. 64) et « hammam » (A.S. ; p. 49) sont intégrés dans le texte. Tandis que les termes comme « hjab » (A.S. ; p. 30) ou encore « zamel » (A.S. ; P. 107), moins intégrés au lexique français, demeurent signalés par des italiques. De manière similaire, dans *Garçon manqué*, la majorité des mots provenant de l'arabe sont signalés par des italiques : « *hachma* » (G.M. ; p. 19), « *el chekl* » (G.M. ; p. 11). Toutefois, certains mots se fondent dans la langue française tel que « burnous » (G.M. ; p. 10) qui est présent dans le dictionnaire de l'Académie française⁷⁹. Dans ces deux œuvres, le recours aux italiques répond, dans une certaine mesure, au degré d'intégration des emprunts dans le lexique français. Cependant, cette distinction entre termes lexicalisés et termes encore perçus comme étrangers demeure relative et fluctuante. Le statut d'un même terme peut en effet varier d'une œuvre à l'autre : ainsi, le terme « Roumia » (G.M. ; p. 30), qui apparaît sans italiques dans *Garçon manqué* et qui est aujourd'hui attesté dans certains dictionnaires français⁸⁰, est néanmoins mis en italique chez Huriya. Ces variations montrent que la frontière entre les mots intégrés au français et ceux maintenus comme étrangers ne constitue pas une catégorie stable, mais fait l'objet d'une négociation constante au sein des textes.

Dans *L'enfant ébloui*, le texte comporte également peu d'occurrences en italiques. À l'exception de « *f'tour* » et « *s'hour* » (E.E. ; p. 118), les termes arabes apparaissent directement dans le récit français, sans marquage typographique particulier, comme s'ils appartenaient pleinement à l'espace lexical du texte. Certains de ces termes, tels que « gandoura » (E.E. ; p. 16) et « hammam » (E.E. ; p. 14), sont effectivement intégrés au lexique français et attestés par les dictionnaires⁸¹. Toutefois, cette absence d'italique concerne par ailleurs des termes dont le degré d'intégration est beaucoup plus incertain. C'est notamment le

⁷⁹ *Dictionnaire de l'Académie française*, « Burnous » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9B2464>, consulté le 18 mai 2026.

⁸⁰ ID., « Roumi » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R3094>, consulté le 18 mai 2026.

⁸¹ ID., « Gandoura » et « Hammam » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9G0199> et <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H0129>, consultés le 12 juillet 2026.

cas de « fquis » (E.E. ; p. 11) – souligné pourtant en italique dans *L'armée du salut* –, dont la graphie n'est pas stabilisée puisque Huriya emploie pour sa part la forme « fquih » (E.J. ; p. 119). L'absence de marquage typographique ne peut donc être expliquée uniquement par le degré de francisation du terme. Chez Rachid O., elle semble plutôt traduire une volonté d'intégrer ces éléments arabes au tissu même du français narratif, indépendamment de leur statut dans le lexique français.

Toutefois, l'exemple d'Huriya montre que cette opposition entre termes intégrés et termes marqués ne suffit pas à expliquer entièrement le fonctionnement des italiques. Dans *Entre les jambes*, certains mots connaissent en effet un traitement variable selon les contextes : des termes comme « Lalla », « Allah Akbar » ou « muezzin » apparaissent tantôt en italique, tantôt sans marquage particulier. Cette fluctuation révèle que l'italique ne signale pas nécessairement l'appartenance du mot à une autre langue. Il intervient lorsque le terme acquiert une valeur particulière dans l'énoncé : « J'aurais voulu rappeler à cet homme sans scrupules que c'est tout de même grand-père, le *françaoui*, le *roumi*, l'*impie*, qu'il faut remercier. N'est-ce pas de lui que vient cette aumône terrestre ? N'est-ce pas le *françaoui* qui paie ? » (E.J. ; p. 141). Ici, l'italique ne distingue pas simplement l'arabe du français puisque des termes issus des deux langues sont mis en relief : « *françaoui* » et « *roumi* », d'une part, mais également « *impie* », d'autre part. Le procédé typographique rassemble ainsi ces désignations en raison de leur fonction commune : elles renvoient toutes à une manière de catégoriser et de désigner l'altérité.

Ainsi, si l'italique constitue d'abord un procédé de distinction graphique entre ce qui relève du français et ce qui semble lui être extérieur, son fonctionnement dans le corpus révèle au contraire l'instabilité de cette séparation. Les œuvres étudiées relèvent de ce que Rainier Grutman nomme l'hétérolinguisme, défini comme « [l]a présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale »⁸². Toutefois, l'analyse des italiques montre que cette coexistence ne se réduit pas à la juxtaposition d'une langue principale et d'éléments qui lui seraient extérieurs. Les procédés de marquage eux-mêmes deviennent fluctuants : certains termes peu lexicalisés apparaissent sans italiques, tandis que d'autres demeurent signalés malgré leur intégration au français. Cette instabilité rejoint la réflexion de Myriam Suchet, pour

⁸² LARBI M., « De l'hétérolinguisme littéraire : pour renouveler les études littéraires amazighes », in *Revue Taskla*, n°1, 2025, p. 81.

qui l'hétérolinguisme consiste en la « mise en scène d'une langue comme plus ou moins étrangère le long d'un continuum d'altérité construit dans et par un discours (ou un texte) donné »⁸³. Les italiques ne matérialisent donc plus une frontière stable entre le français et l'arabe, ils révèlent au contraire que le degré d'altérité attribué aux mots est construit par le texte lui-même. Le français et l'arabe apparaissent comme des ressources dont les limites sont constamment renégociées au sein de l'écriture. Cette porosité ne se limite d'ailleurs pas au niveau lexical : elle affecte également les structures discursives et syntaxiques du français.

1.3. La porosité des frontières linguistiques : du contact des langues au *translanguaging*

La présence de l'arabe ne se limite pas à l'intégration de termes arabophones mais affecte aussi le fonctionnement même du français en influençant ses structures discursives et syntaxiques. Les œuvres du corpus recourent ainsi fréquemment à la répétition, procédé qui rappelle l'un des principes de l'organisation textuelle en arabe. La récurrence de ce phénomène dans l'ensemble du corpus nous invite à dépasser l'hypothèse d'un simple choix stylistique individuel et suggère une manière plus commune d'organiser le discours.

Dans *L'enfant ébloui*, le narrateur reprend à plusieurs reprises un même segment au sein d'une seule phrase : « J'ai arrêté d'aller au hammam à l'âge de six ans, à six ans je n'avais plus le droit d'y aller, je veux dire au hammam des femmes » (E.E. ; p. 29). Alors que les normes stylistiques françaises tendent généralement à éviter les redondances au profit d'une plus grande variété lexicale ou syntaxique, cette répétition participe ici à la construction du rythme du récit⁸⁴. La reprise immédiate du syntagme « à six ans » mime le mouvement d'une parole spontanée, tout en assurant une continuité discursive par la réactivation d'un élément déjà énoncé. Cette logique de la reprise se retrouve également dans *L'armée du salut*. Pour décrire le lien avec son frère, le narrateur répète : « Je connaissais son odeur. Je connaissais la peau de son visage, de ses oreilles, de ses mains. Je connaissais ses petites rides autour des yeux. Je connaissais sa façon de respirer. Je connaissais son silence » (A.S. ; p. 34). Cette répétition de la structure « Je connaissais » met en place un procédé anaphorique qui rythme

⁸³ RIFFARD C., Compte rendu de [Suchet M. *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Éditions Classiques Garnier (Perspectives comparatistes), 2014.], in *Études littéraires africaines*, n°38, 2014, p. 222.

⁸⁴ JAWAD H. A., « Repetition in Literary Arabic: Foregrounding, Backgrounding, and Translation Strategies », in *Meta*, vol. 54, n° 4, 2009, p. 755.

l'énumération. Ou encore, dans *Garçon manqué*, nous retrouvons une configuration similaire lorsque la narratrice exprime son sentiment d'être algérienne : « Je porte l'odeur de leur maison. Je porte le goût des galettes et des croquets. Je porte la couleur des robes. Je porte les chants. Je porte le bruit des bracelets frottés. Je porte la main de Rabiâ sur mon visage fiévreux. Je porte la voix de Bachir qui appelle ses enfants » (G.M. ; p. 12). Les deux extraits fonctionnent par une accumulation de traits sensoriels – le toucher, l'ouïe, l'odorat et le goût et la vue – rattachés à la même structure syntaxique – « Je connaissais » et « Je porte ». La répétition permet de construire progressivement le référent par l'ajout successif de perceptions complémentaires. Comme le soulignent plusieurs travaux consacrés à la répétition dans les textes littéraires arabes, ce phénomène constitue un procédé structurant de l'organisation du texte⁸⁵ : il établit des liens entre les différentes unités du discours et renforce sa cohésion⁸⁶. En réinvestissant ce mode d'organisation dans une écriture développée en français, les auteur·ices infléchissent les normes discursives habituellement associées à cette langue et laissent émerger, au cœur même de leurs écritures, des procédés qui entrent en résonance avec certaines formes d'organisation du discours littéraire arabe.

En outre, d'un point de vue sémantique, *Entre les jambes* permet d'illustrer ce phénomène à partir de certaines notions issues de l'univers culturel arabophone qui déplacent le sens des phrases françaises en y apportant une charge émotionnelle ou philosophique spécifique : « Chez nous, on appelle ça le *mektoub*, la fatalité, le destin. Que sais-je ? J'ai grandi avec cette idée que tout est écrit d'avance. Le *mektoub*, ça veut dire le destin. Nous en avons tous un. Vous aussi, sans doute, je suppose » (E.J. ; p. 13). Dans cet extrait, la présence du terme « *mektoub* » témoigne la difficulté d'une traduction entièrement équivalente. Bien que la narratrice propose immédiatement le terme français « destin », elle revient sur le mot arabe en le répétant : « Le *mektoub*, ça veut dire le destin ». Cette reformulation souligne une tension entre les deux langues : le français permet d'approcher le sens du concept, mais ne suffit pas à en restituer toute la portée symbolique et affective. La coexistence de « *mektoub* » et de « destin » souligne que le texte cherche à faire dialoguer deux ressources linguistiques au sein d'un même espace d'écriture.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 756.

⁸⁶ NAJJAR I., « 'Repetition' in Arabic-English Translation: The case of *Adrift on the Nile* », in *International Journal of Foreign Language Teaching & Research*, vol. 3, 2015, p. 24.

Les phénomènes observés ne peuvent être réduits à une simple insertion de mots arabes dans un texte français. Ils soulignent une écriture dans laquelle différentes ressources linguistiques participent conjointement à la construction du sens : elles traversent le lexique, l'organisation discursive et les catégories de signification mobilisées par les œuvres. Cette pratique peut ainsi être rapprochée de la notion de *translanguaging*, qui désigne la mobilisation d'un répertoire linguistique unifié plutôt que l'alternance entre des langues conçues comme des systèmes autonomes⁸⁷. Dans cette perspective, le français n'apparaît plus comme une langue autonome à laquelle viendraient s'ajouter des éléments arabes ; il constitue le lieu où différentes ressources linguistiques et culturelles sont mobilisées conjointement afin de produire le sens. L'écriture des auteur·ices témoigne ainsi d'une porosité des frontières entre les langues, dans laquelle le français se trouve transformé par les multiples ressources qui participent à sa création.

2. Brouiller les catégories de genre

2.1. Travestissement, non-alignement, lisibilité des corps

Comme nous l'avons constaté, en décrivant leur identité sexuelle marginale, les personnages du corpus étudié se positionnent en périphérie des normes. Dans ce chapitre, nous postulons que l'expérience romanesque de la marginalité permet de dépasser les évidences normatives. El Mestor décrit l'écriture marginale de Taïa comme lieu de « [re]mise en cause des idoles et des constructions systématiques à savoir la culture, [la] société, [les] traditions »⁸⁸. Cette réflexion pourrait également s'étendre au reste du corpus. En effet, les protagonistes des œuvres analysées évoluent dans un système de normes fondé sur une binarité de genre rigide, elle-même inscrite dans un cadre hétéronormatif. Or, ceux-ci ne parviennent pas à coïncider avec les catégories qui leur sont assignées. Ce décalage les conduit à révéler le caractère construit des normes de genre.

Dans *Garçon manqué*, la féminité apparaît comme une construction imposée, particulièrement inscrite dans les codes vestimentaires normatifs : « Je porte un pantalon très fin, très fille, imprimé de petits cœurs rouges, des taches, du sang, qui se répètent sur un

⁸⁷ OTHEGUY R. e.a., « Clarifying Translanguaging and Deconstructing Named Languages: A Perspective from Linguistics », in *Applied Linguistics Review*, vol. 6, n° 3, 2015, p. 283.

⁸⁸ EL MESTOR B., « La marge et transgression dans le discours littéraire d'Abdellah Taïa », in *African Journal of Literature and Humanities*, 2024, vol. 5, n° 3, p. 23.

chemisier à manches courtes et bouffantes. Un ensemble Daniel Hechter. Un ensemble que je déteste. Mon déguisement. Ma peau française » (G.M. ; p. 93). Dans cet extrait, l'accumulation de détails montre comment le genre est marqué par des caractéristiques spécifiques qui transforment le corps en un signifiant de « fille ». Cette tenue, la protagoniste l'associe à un « déguisement », à une « peau française » qui ne lui convient pas. Par cette réflexion, la narratrice rappelle les propos de Butler quant à la « performativité du genre » :

L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps. De cette façon, il devient possible de montrer que ce que nous pensons être une propriété « interne » à nous-même doit être mis sur le compte de ce que nous attendons et produisons à travers certains actes corporels, qu'elle pourrait même être, en poussant l'idée à l'extrême, un effet hallucinatoire de gestes naturalisés⁸⁹.

En ce sens, la tenue désignée comme étant « très fille » par Nina participe à la produire par l'accumulation d'« artéfacts »⁹⁰ culturellement associés au féminin. En qualifiant sa tenue de « déguisement », Nina met précisément en évidence le caractère construit de la féminité et manifeste son incapacité à s'identifier aux « artéfacts » qui lui sont assignés. Les marqueurs vestimentaires apparaissent comme des outils au service de performances imposées auxquelles elle peine à s'identifier. Nina paraît d'ailleurs souffrir face à l'imposition de cette tenue, qu'elle qualifie pourtant comme « [s]on déguisement ». Les cœurs sont transmués à des « taches » et à du « sang » qui semblent évoquer la violence de cette construction imposée. Le rejet de cette tenue révèle alors la tension entre les normes de genre qui lui sont assignées et son propre rapport au corps, faisant de la féminité une mise en scène constamment rejouée et contestée. De plus, l'expression « Ma peau française » suggère que la performance du genre est indissociable d'autres catégories normatives. La féminité imposée à la narratrice apparaît ainsi liée à une identité française dont elle éprouve également l'étrangeté. Le corps devient, par devers lui, le lieu d'inscription simultanée du genre et de la race.

Dans *Entre les jambes*, la grand-mère entreprend de rétablir une cohérence au corps intersexué d'Huriya en l'assignant au masculin, la nommant Moulay et lui imposant une apparence : « Une femme est une femme. Un homme est un homme. C'est comme ça qu'on se

⁸⁹ BUTLER J., *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op.cit., p. 36.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 68. Pour reprendre l'appellation de Butler dans *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* : « Lorsqu'on théorise le genre comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le genre devient lui-même un artefact affranchi du biologique, ce qui implique que homme et masculin pourraient tout aussi bien désigner un corps féminin qu'un corps masculin, et femme et féminin un corps masculin ou féminin ».

comporte dans la société marocaine. Tu dois être plus viril, ajoutait-elle. Tu dois changer ta façon de marcher, de parler, de prendre une tasse, de cligner des yeux, de sourire. Sois plus mâle ! » (E.J. ; p. 232). Ces injonctions mettent en évidence la dimension profondément performative du genre. Être un homme ne relève pas ici d'une essence mais d'un ensemble de gestes, de postures et d'attitudes à reproduire telle une « réalisation dramatique » goffmanienne⁹¹. Comme l'explique la narratrice elle-même :

J'ai été construit sur une apparence. On m'a fait revêtir les vêtements du malentendu. On n'a pas vu que j'étais une petite fille piégée dans un corps de garçon. On n'a pas vu que mon âme était une âme de femme dans un corps d'homme. Longtemps, j'ai pris le masque d'un garçon. (E.J. ; p. 231)

En forçant Huriya à « revêtir les vêtements du malentendu » et « prendre le masque d'un garçon », la grand-mère tente de masquer l'ambiguïté corporelle en la recouvrant de signes lisibles socialement. Toutefois, tout comme Nina, en retraçant ce processus d'assignation, la narratrice dénonce comment la masculinité qui lui était imposée repose sur une mise en scène destinée à rendre son corps socialement lisible.

Dans *L'armée du salut*, Abdellah met également en évidence le caractère construit du genre lorsqu'il refuse vite de « jouer vraiment à l'homme » (A.S. ; p. 57) :

J'ai du mal à le reconnaître moi-même, j'étais comme tous les petits Marocains, j'avais mes sœurs à l'œil, je m'estimais investi d'une mission, j'étais le gardien de leur honneur, je jouais le rôle de l'homme, celui qu'on espérait me voir devenir – cela ne dura pas longtemps heureusement, assez rapidement, après ce voyage avec Abdelkébir, je renonçai à devenir cette sorte d'homme. (A.S. ; p. 40)

En présentant la masculinité comme un rôle qu'il faut « jouer », Abdellah va peu à peu se désolidariser des attentes sociales attachées à la figure masculine. Son renoncement à « devenir cette sorte d'homme » manifeste explicitement son non-alignement avec le modèle viril unilatéral qui lui était destiné.

En somme, la mise en crise des normes ne signifie pas que les personnages échappent entièrement aux cadres qui les définissent. Leurs pratiques de déplacement restent inscrites dans des contextes sociaux où certaines identités demeurent plus légitimes que d'autres. Le travestissement apparaît dès lors comme un espace ambivalent puisqu'il peut dévoiler

⁹¹ Erving G., *La mise en scène de la vie quotidienne. I, La présentation de soi*, trad. de l'anglais par Accardo A., Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 36. En ce sens, Erving dit : « En présence d'autrui, l'acteur incorpore à son activité des signes qui donnent un éclat et un relief dramatiques à des faits qui, autrement, pourraient passer inaperçus ou ne pas être compris. En effet, si l'acteur veut que son activité ait une réelle portée au regard de ses interlocuteurs, il lui faut exprimer pendant l'interaction ce qu'il désire communiquer ».

l'artificialité des normes tout en constituant une manière de composer avec elles. Les personnages ne se situent donc pas simplement dans une opposition entre conformité et transgression. Ils négocient plutôt constamment avec les signes du genre, en les reprenant, en les détournant ou en les réinvestissant selon les situations.

2.2. Entre conformité, stratégie et déplacement

Au sein de son œuvre *Trouble dans le genre*, Butler dit :

Le sujet n'est pas *déterminé* par les règles qui le créent, parce que la signification n'est pas un acte fondateur, mais un processus régulé de répétition. Celui-ci se cache alors même qu'il applique ses règles, produisant précisément par là des effets substantivants. En un sens, toute signification se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition ; il faut donc voir dans la « capacité d'agir » la possibilité d'une variation sur cette répétition⁹².

Ce fragment permet de comprendre que, pour Butler, les normes de genre existent à travers leur répétition constante. Or, toute répétition implique nécessairement une possibilité de variation, puisque l'acte qui réitère la norme ne peut jamais être totalement identique à lui-même. C'est dans cet écart entre la norme et sa répétition que réside la « capacité d'agir » du sujet.

La « capacité d'agir » est notamment visible dans *Garçon manqué*, où Nina tente d'user des codes vestimentaires à son avantage :

Je me déguise souvent. Je dénature mon corps féminin. Ainsi j'oublie la voix de l'homme [qui a agressé Nina dans la rue]. Ainsi j'efface ses mains douces sur mon visage. Ainsi je nie son intention. Mon enfance creuse le désert de cet homme qui disparaît jusqu'à l'âge adulte. Puis je retrouve ma mémoire. Puis je retrouve l'inconnu. Ses traits derrière mes traits. Son masque sur mon masque. Je me travestis. Seule. Sans ma sœur. Sans Amine. C'est une négation. C'est un jeu. Je montre le secret à l'extérieur de ma chambre. C'est le silence des autres qui révèle l'erreur. Je plaque mes cheveux en arrière. Je porte un sifflet autour du cou. Je porte un faux revolver dans ma poche arrière. J'ouvre mes épaules. J'ouvre mes jambes. Je porte les premiers jeans. Je suis la seule, ici, en Algérie à avoir des jeans de Washington DC. Par les missions de mon père. Ses voyages contre des pantalons. Son corps effacé contre des parfums, des vêtements, des produits. J'ai tous les voyages de mon père pour devenir un homme (G.M. ; p. 49-50).

La transformation de Nina repose d'abord sur une accumulation de signes corporels et vestimentaires associés à la masculinité. Elle décrit une série d'actions qui modifient progressivement son apparence : « Je plaque mes cheveux en arrière », « Je porte un faux

⁹² BUTLER J., *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op.cit., p. 271.

revolver dans ma poche arrière », « J'ouvre mes épaules », etc. La répétition des verbes d'action inscrit la transformation du corps dans un processus dynamique : Nina construit graduellement une manière d'être reconnue comme un homme. Cette transformation relève d'une pratique de travestissement puisque Nina mobilise des éléments vestimentaires, corporels et comportementaux codifiés comme masculins afin de produire une autre apparence de genre. Le vocabulaire employé par le texte souligne d'ailleurs cette dimension construite : « je me déguise », « je me travestis », « son masque sur mon masque ». Dans ce cas, le travestissement contribue à rendre visible la dimension performative du genre. Comme le montre Judith Butler, le genre se construit « comme un langage, un système de signes et de sens dont la stabilisation passe par la répétition »⁹³. En détaillant les étapes de sa transformation, Nina révèle le caractère construit de la masculinité elle-même. De plus, le texte opère une redistribution troublante des attributs du genre. L'agresseur, figure attendue d'une virilité violente, est décrit à travers des « mains douces », qualité traditionnellement associée à la féminité. Cette caractérisation inverse les codes habituels et participe à la dénaturalisation des oppositions binaires. Cette mise en scène n'est toutefois pas uniquement une contestation à « la prétention de l'hétérosexualité à la naturalité et au statut d'origine »⁹⁴. Se déguiser constitue pour Nina une stratégie d'intégration dans « le pays des hommes » (G.M. ; p. 15) en Algérie. Cette transformation peut être comprise comme tentative de *passing*, dans la mesure où Nina cherche à « tirer avantage d'une ressemblance [...] pour obtenir les bénéfices, le statut [et] les privilèges liés à la jouissance d'une identité reconnue comme légitime et investie d'une dignité sociale plus grande »⁹⁵. Le travestissement apparaît dès lors comme une stratégie, fragile, destinée à échapper à la vulnérabilité associée au corps féminin. Il ne constitue donc pas une sortie hors des normes de genre mais une manière de les réinvestir afin d'en déplacer les effets. La « capacité d'agir » réside précisément dans cette capacité à utiliser les signes de masculinité afin d'« établir des conditions plus diversifiées et favorables à la protection et au maintien de la vie tout en résistant aux modèles d'assimilation »⁹⁶.

Dans *Entre les jambes*, Huriya, née intersexe, est d'abord élevée comme un garçon au Maroc. Après s'être installée en France, elle choisit de vivre en tant que femme et entreprend une

⁹³ BERENI L. e.a., *Introduction aux études sur genre*, 3^e éd. revue et augmentée, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2020, p. 71.

⁹⁴ BENTOUHAMI-MOLINO H., *op.cit.*, p. 43.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁶ BUTLER J., « Faire et défaire le genre », conférence donnée le 25 mai 2007 à l'Université Paris X-Nanterre, dans le cadre du CREART (Centre de Recherche sur l'Art) et de l'École doctorale « Connaissance et Culture », texte traduit par Marie Ploux.

transition médicale afin d'aligner son corps sur son identité féminine. Pourtant, lorsqu'elle retourne au Maroc à la suite de la mort de sa mère, elle réactive temporairement l'identité masculine qui lui avait été assignée dans son enfance :

Une fois la douane passée, dans les toilettes de l'aéroport, je m'habille en homme. J'endosse le costume de lin blanc. Qui devinera qui se cache sous ce costume ? J'enfile une chemise bleu marine et une cravate. Un homme, ça porte une cravate ! On ne regardera que ça, la cravate. On ne fera pas attention à mes seins que j'ai fait disparaître à l'aide d'un débardeur de gynécomastie. Par-dessus, j'ai mis un maillot de compression. (E.J. ; p. 262)

Le passage montre que l'identité masculine, pour Huriya, est une mise en scène qui nécessite une préparation technique minutieuse. Huriya utilise des outils spécifiques pour nier sa biologie de femme : un débardeur de gynécomastie et un maillot de compression servant à faire « disparaître » ses seins, tandis que la cravate fonctionne ici comme un marqueur de virilité. Cette dimension performative est d'autant plus frappante que certains signes semblent suffire à orienter immédiatement la lecture du corps. La cravate devient presque un écran symbolique détournant l'attention du reste du corps. Faisant écho à Butler, le genre apparaît à nouveau comme un ensemble de signes, dont certains – comme la cravate – suffisent à orienter le regard et à produire une interprétation. Huriya ne cherche pas à être un homme mais à être perçue comme tel, révélant ainsi que le genre se joue avant tout dans l'espace du regard social⁹⁷. Comme Nina, son travestissement relève davantage d'une pratique de *passing* lui permettant de « circuler librement »⁹⁸ dans l'espace marocain.

Une fois revenue en France, Huriya abandonne ses bandages, son costume et sa cravate pour retrouver une apparence féminine. Pourtant, cette féminité n'est pas présentée comme plus naturelle que la masculinité qu'elle vient d'endosser : elle porte une « robe noire et moulante » (E.J. ; p. 326), elle se parfume, se maquille et porte les boucles d'oreilles de sa grand-mère. La transformation du corps s'effectue une nouvelle fois à travers une ritualisation des apparences. Cette mise en scène rejoint l'analyse de Marjorie Garber, qui, en reprenant les propos de Butler, explique que la féminité est souvent perçue comme un artéfact assemblé à partir d'une collection de parties – maquillage, bijoux, vêtements – venant produire un effet de cohérence⁹⁹. En se préparant dans les toilettes, Huriya « produit » sa féminité comme un objet culturel. Elle révèle ainsi que toute identité de genre repose sur un processus de fabrication. Sa

⁹⁷ GOFFMAN E., *op. cit.*, p. 25.

⁹⁸ BENTOUHAMI-MOLINO H., *op.cit.*, p. 39.

⁹⁹ GARBER M., *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, New York, Routledge, 1997, p. 49.

« capacité d'agir » réside précisément dans sa capacité à naviguer entre ces différentes performances de genre, sans pour autant considérer l'une d'elles comme une essence immuable.

Si Huriya mobilise tour à tour les codes de la masculinité et de la féminité afin de s'adapter aux différents espaces qu'elle traverse, dans *L'enfant ébloui*, Rachid développe quant à lui d'autres formes de « capacité d'agir » au sein même de l'univers masculin. Sans transformer son apparence, il détourne les pratiques qui structurent la sociabilité des garçons :

Alors ils jouaient au foot et moi au médecin, j'étais habillé en short comme eux et je m'étais fait un cartable en bois, avec la croix rouge et blanche comme la Croix-Rouge et je me précipitais sur lui dès que quelqu'un était blessé. Ils me prenaient pour un crétin, les enfants. Quand quelqu'un était tombé, j'insistais pour venir le masser, le toucher, et ils finissaient par accepter. J'étais le crétin, vraiment. Je les massais, réellement, c'était invraisemblable qu'ils me laissent. Mais, entre enfants, tu ne penses à rien, j'étais le plus vicieux (E.E. ; p. 44).

Véritable espace d'intégration au groupe des garçons, le football est une activité centrale dans la construction de la masculinité hégémonique¹⁰⁰. Ne pas y participer, ou ne pas performer correctement, fragilise la virilité du protagoniste et le place en marge du groupe masculin. Cet extrait est particulièrement révélateur, car c'est en prenant le rôle du *care* – souvent associé au féminin – que Rachid parvient à se frayer un passage au sein du cercle masculin. Toutefois, il ne s'agit pas simplement d'un déplacement de rôle : cette position lui permet aussi d'entrer en contact avec les corps masculins, de « masser », de « toucher », sous couvert d'une fonction socialement acceptable. Le travestissement ne passe pas uniquement par l'apparence mais également par les pratiques qu'il adopte. Ce sont ses gestes et son rôle qui se déplacent. Au lieu de performer la virilité à travers le football, il investit une fonction associée au soin, ce qui modifie les significations habituellement liées au masculin. Ce déplacement rejoint ce que Marjorie Garber désigne comme l'« effet travesti » : les signes de genre ne disparaissent pas, mais circulent d'un registre à l'autre. De cette manière, loin de devenir féminin, Rachid occupe une position intermédiaire qui met en évidence le caractère construit des catégories de genre. En lien avec Butler, sa « capacité d'agir » réside donc précisément dans cette capacité à détourner les normes masculines sans pour autant quitter l'espace où elles s'exercent¹⁰¹.

¹⁰⁰ BERENI L. e.a., *Introduction aux études sur genre*, 2^e éd., op. cit., p. 156.

¹⁰¹ BUTLER J., *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*, op. cit., p. 15.

Par conséquent, les différentes expériences du corpus montrent que la capacité d’agir ne réside pas dans un affranchissement complet à l’égard des normes de genre mais dans les possibilités de déplacement qu’elles offrent. Les protagonistes investissent les normes de manière variable selon les contextes.

2.3. Nommer ou ne pas nommer : catégories sexuelles et résistances du corpus

La « capacité d’agir » sur les cadres normatifs ne passe toutefois pas uniquement par les apparences : elle concerne également les catégories à travers lesquelles les sujets sont nommés et reconnus. Dans *Garçon manqué*, Nina prend plaisir à être perçue comme un garçon. Il ne s’agit pas seulement d’une identification au masculin, mais d’un jeu actif avec les artéfacts du genre, qui lui permet de perturber les cadres binaires en contrôlant la manière dont elle est appréhendée socialement. Lors de ses interactions, Nina exploite cette ambiguïté en se positionnant délibérément « contre » les attentes normatives :

Brio contre la femme qui dit : Quelle jolie petite fille. Tu t'appelles comment ? Ahmed. Sa surprise. Mon défi. Sa gêne. Ma victoire. Je fais honte au monde entier. Je salis l'enfance. C'est un jeu pervers. C'est un jeu d'enfant. C'est une enfant perverse. [...] Non, je ne suis pas française. Je deviens algérien (G.M. ; p. 51).

Dans ce passage, la narratrice rejette les catégorisations binaires en les mettant en scène pour mieux les subvertir. En se nommant « Ahmed » face à une femme qui la perçoit comme « une jolie fille », elle produit un effet de dissonance des genres. La surprise de l’interlocutrice et la gêne qu’elle provoque deviennent alors des signes de renversement temporaire du pouvoir normatif. Nina maîtrise le regard de l’Autre en imposant elle-même les éléments à travers lesquels elle sera perçue. Cette logique se poursuit lorsque Nina affirme : « Je deviens algérien ». En adoptant le masculin grammatical pour désigner sa nationalité, elle étend le brouillage du genre à d’autres catégories identitaires, notamment nationales et linguistique. Le genre apparaît comme un système de signes arbitraires que la narratrice détourne à son avantage en fonction des situations.

Toutefois, cette réappropriation des catégories ne prend pas toujours la forme d’un jeu conscient avec les signes de genre. Alors que Nina joue explicitement ceux-ci, Abdellah et Rachid développent une résistance plus ambiguë, fondée sur un refus des rôles associés aux catégories attendues. Dans *L’armée du salut*, ce n’est pas parce qu’Abdellah rejette « le rôle de l’homme » (A.S. ; p. 40) qu’il accepte pour autant d’être assigné au féminin. Il évite d’ailleurs

le football de « peur de [se] ridiculiser, qu'on [le] traite encore une fois de fillette [...] » (A.S. ; p. 59). De même, dans *L'enfant ébloui*, Rachid ne souhaite pas davantage se conformer au rôle masculin, puisqu'être un homme impliquerait de s'intéresser aux filles (E.E ; p. 69). Néanmoins, les termes associés au féminin restent souvent mobilisés comme insulte : « [...] il m'a traité de pédé et de fille » (E.E. ; p. 77). Le terme « fille », utilisé comme insulte dans les deux récits, révèle ainsi le fonctionnement d'un système où le féminin constitue une catégorie dévalorisée destinée à sanctionner les hommes qui ne correspondent pas aux attentes viriles¹⁰². Leur « capacité d'agir » ne se manifeste pas dans la revendication d'une identité alternative mais dans le refus de se laisser enfermer dans les catégories proposées par l'ordre normatif¹⁰³. Ils ne revendiquent pas une identité féminine en opposition au masculin dominant, mais refusent que leur éloignement des modèles virils soit interprété comme une appartenance automatique au féminin. En effet, comme le rappelle Rebucini, « masculinité et féminité sont toujours pensées en relation. Cela veut dire que dans la définition d'un degré de masculinité (plus ou moins forte, plus ou moins accomplie, plus ou moins hégémonique) la place de la "féminité" demeure un terme fort du nuancier »¹⁰⁴. Abdellah et Rachid mettent en crise l'association commune entre absence de masculinité et féminité.

Pour conclure, les œuvres du corpus mettent en évidence que les catégories sexuelles constituent des dispositifs de classification constamment négociés ou détournés par les sujets qui y sont confrontés. Loin de fixer définitivement les identités, le langage apparaît comme un espace de tension où se jouent les rapports entre reconnaissance sociale et résistance aux normes.

3. Écrire la sexualité : réinventer les généalogies du désir

3.1. Déconstruire l'opposition entre l'Orient et l'Occident : écrire une autre histoire de la sexualité

Les œuvres de notre corpus mettent en évidence la persistance d'un imaginaire binaire de la sexualité opposant l'Occident – présenté comme sexuellement libéré – à un monde

¹⁰² *Ibid.*, p. 96.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰⁴ REBUCINI G., *op. cit.*, p. 400.

arabomusulman – perçu comme plus traditionnel et conservateur. Pourtant, cette opposition ne relève pas d’une différence culturelle immuable : elle résulte d’une construction historique façonnée à la fois par les discours coloniaux, les projets nationalistes et les transformations sociales de la modernité. Durant la période coloniale, les représentations orientalistes ont construit les sexualités arabes comme excessives et moralement déviantes¹⁰⁵. En réaction à ce regard occidental, certaines élites intellectuelles arabomusulmanes ont progressivement intériorisé les normes victoriennes afin de démontrer leur respectabilité civilisationnelle¹⁰⁶. Comme le souligne Joseph Massad, « des évidences auraient été produites pour démontrer que lorsque les désirs des Arabes modernes ou médiévaux ont dévié de l’éthique victorienne, ces derniers étaient condamnés par le système moral hégémonique arabe »¹⁰⁷. La modernité coloniale et postcoloniale participe donc à une reconfiguration des normes sexuelles, en produisant de nouvelles catégories de respectabilité qui marginalisent certaines pratiques auparavant lisibles – et socialement acceptables – dans le cadre culturel arabomusulman. Sous l’effet de ce puritanisme, des genres entiers, tels que le *ghazal* – poésie d’amour adressée à de jeunes éphèbes – autrefois florissants à l’époque ottomane et abbasside, ont complètement disparu de la poésie arabe au XX^e siècle¹⁰⁸.

Après les indépendances, cette dynamique ne disparaît pas : les discours nationalistes continuent de maintenir une opposition entre Orient et Occident, mais inversent les valeurs qui lui sont associées. L’Occident devient alors le lieu de débauche sexuelle et de « décadence des mœurs » (E.J. ; p. 43), tandis que le monde arabomusulman se construit comme espace de pureté et de préservation des valeurs traditionnelles – souvent rattachée à la religion. Les œuvres du corpus ne se contentent toutefois pas d’inverser cette hiérarchie. Elles déconstruisent l’opposition en faisant émerger des traditions érotiques marginalisées par l’histoire coloniale et nationale. Il ne s’agit pas de restaurer une sexualité arabe originelle, supposément plus libre, mais de réactiver certains héritages afin de montrer que les catégories sexuelles contemporaines ne sont ni naturelles ni intemporelles. L’écriture de la sexualité devient ainsi le lieu de réinterprétation historique où les auteur·ices élaborent des généalogies alternatives du désir.

¹⁰⁵ Massad J. A., *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 15. Traduction personnelle issue de l’anglais : « Indeed, evidence would be produced to demonstrate that when medieval or modern desires of Arabs did deviate from Victorian ethics they were and are condemned by the hegemonic Arab ethical system ».

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 34-35.

Cette dynamique apparaît particulièrement dans *Entre les jambes*, à travers la figure de la mère d'Huriya :

Elle mène une vie à l'encontre des gens d'ici. Elle connaît le *Bâh*, l'érotisme dans la tradition arabo-musulmane. Elle connaît l'art de célébrer la chair. Le Prophète, lui-même, prêchait le culte de la chair, dit-on. [...] La seule fois où je l'ai entendue faire l'éloge de Dieu, c'est lorsque je l'ai vue se plonger dans les écrits érotiques musulmans du XV^e siècle. Elle a toujours aimé lire *Le Jardin parfumé* de l'écrivain érotique Umar ibn Muhamed al-Nefzaoui, qui écrivait : « *Louange à Celui qui créa les femmes minces pour recevoir les assauts impétueux des membres virils.* » Elle aimait aussi cette phrase : « *Elmobeul, celui qui est toujours prêt à faire face. Ce nom est donné au vagin des femmes passionnées par le membre viril. C'est celui qui, non seulement ne se laisse pas intimider par un membre raide et dur, mais même le dégaine et en demande un plus raide encore.* » Elle a fait siennes ces phrases et elle a laissé la morale aux autres. (E.J. ; p. 17-18)

À partir des lectures de sa mère, Huriya redécouvre des traditions érotiques longtemps marginalisées dans le Maroc où elle a grandi. Le terme classique « *Bâh* », qui désigne l'érotisme et l'art de célébrer la chair, rappelle que les rapports entre sexualité et religion ont fait l'objet d'interprétations multiples au cours de l'histoire islamique. Cet extrait met alors en scène une confrontation entre différents discours religieux concurrents. La référence au *Jardin parfumé* participe de cette réinterprétation. D'un côté, l'œuvre renvoie à une tradition érotique ancienne ; de l'autre, elle rappelle les appropriations orientalistes du XIX^e siècle, qui ont contribué à façonner « une mixture où se mêlent un Orient véritable et l'obsession de cet Orient imaginaire »¹⁰⁹. En se réappropriant cette littérature, la mère d'Huriya reconstruit un rapport au désir qui remet en question les catégories sexuelles héritées de la modernité coloniale et postcoloniale. Cette remise en question s'incarne également dans la réactivation de figures présentes dans la littérature arabe classique, dont les auteur·ices déplacent les significations afin d'imaginer d'autres formes de subjectivité.

3.2. Réactiver des figures oubliées du désir

La déconstruction des catégories sexuelles arabe se manifeste par ailleurs par le réinvestissement de figures déjà présentes dans la littérature arabe classique ainsi que dans les traités érotologiques. De cette manière, les œuvres du corpus réinterprètent ces représentations afin de contester les normes identitaires contemporaines.

¹⁰⁹ EL NEFZAOU M., *Le jardin parfumé - Manuel d'érotologie arabe du Cheikh Nefzaoui*, traduit par le baron R*** et présenté par Mohamed Lasly, Paris, Minerve, 1991, p. 21.

Nous retrouvons, tout d'abord, la figure de l'éphèbe chez Rachid O. et Abdellah Taïa. Khaled El-Rouayheb définit celui-ci comme un jeune garçon âgé d'environ sept ou huit ans jusqu'à une vingtaine d'années, souvent caractérisé par l'absence de pilosité faciale –marqueur de virilité – et dont la beauté est comparée à celle des femmes¹¹⁰. Occupant une place importante dans plusieurs traditions poétiques arabes, l'éphèbe devient l'objet d'un désir qui s'organise moins autour d'une identité sexuelle fixe que d'un imaginaire esthétique et érotique de la jeunesse masculine. Dans *L'enfant ébloui*, une des premières expériences sexuelles de Rachid avec son professeur rappelle certaines configurations présentes dans la littérature classique. Plus tard, le narrateur exprime une forme de nostalgie face à la disparition de cette beauté juvénile lorsqu'il affirme être devenu « un homme mûr avec beaucoup d'expérience. [...] déjà trop pour Julien » (E.E. ; p. 108). De manière similaire, dans *L'armée du salut*, la première expérience sexuelle du narrateur a lieu avec un homme âgé de quarante ans (A.S. ; p. 59-61). La différence d'âge et de statut social entre les partenaires rappelle certaines configurations érotiques présentes dans la littérature arabe classique, où le désir s'articule autour de la beauté juvénile masculine. Toutefois, les œuvres ne se limitent pas à une simple réactivation d'un imaginaire ancien. Rachid et Abdellah réinvestissent cette figure en lui donnant une voix narrative et une capacité réflexive. L'éphèbe cesse ainsi d'être uniquement un corps contemplé, il devient un sujet qui raconte, interprète et transforme sa propre existence.

Cette réinterprétation concerne également les figures féminines avec la reprise d'un imaginaire lesbien. Sahar Amer élargit d'ailleurs cet imaginaire à toutes les femmes qui résistent aux actuelles normes hétérosexuelles en jouant avec les genres¹¹¹. Dans *Garçon manqué*, Nina Bouraoui réactive en ce sens la figure de la *ghûlamiya* – la « garçonne » –, définie comme un « genre un peu mixte et indéfini » qui est « le substitut de la femme et de l'homme en même temps »¹¹². Cependant, Nina fait de cette identité flottante un espace de déplacement permanent. À travers ses différents prénoms – Ahmed, Brio, Nina et Yasmina –, elle brouille les catégories de genre et refuse toute identité stable. Son désir échappe lui aussi aux classifications traditionnelles. Pendant son enfance, Nina aime Amine « comme un homme » (G.M. ; p. 61). À Tivoli, elle développe son désir « [a]vec ces hommes. Avec ces femmes » (G.M. ; p. 185) pour finalement n'être plus qu'elle-même, « avec [son] corps »

¹¹⁰ EL-ROUAYHEB K., *Before Homosexuality in the Arab-Islamic World, 1500-1800*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 26-31.

¹¹¹ AMER S., « Medieval Arab Lesbians and Lesbian-Like Women », in *Journal of the History of Sexuality*, vol. 18, n° 2, 2009, p. 225.

¹¹² CHEBEL M., *L'érotisme arabe*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 2014, p. 245.

(G.M. ; p. 184). Sa sexualité demeure fondamentalement ouverte. La *ghûlamiya* devient une manière de penser le genre comme un ensemble de signes susceptibles d’être déplacés et réinventés, faisant ainsi écho à la pensée butlerienne¹¹³.

Dans *Entre les jambes*, Huriya propose également une réinterprétation de la sexualité lesbienne – *sahq* – avec sa partenaire, Myriam :

« Tu vois, dit Myriam. Dieu nous donne raison. Il est assis, là, près de l’oreiller avec ses anges. — Bienvenue à Dieu, dis-je. — Dieu dit qu’Il n’interdit rien. Il nous dit de jouir. Il nous a créés pour ça. Pour le plaisir. Il dit que rien n’est interdit, même si les autres disent que tout est interdit. Dieu nous dit de jouir. Alors, caresse-moi, encore. Caresse mes seins. » [...] Elle serre fort ma main et dit : « S’il te plaît mon Dieu, regarde-moi. Je suis musulmane et tu le sais. Je fais mes cinq prières et le ramadan. Je sais que tu m’écoutes. Je sais que tu es là. Dis-leur que tu m’as donné un clitoris pour jouir. Dis-leur que j’ai raison. Dis-leur que le Paradis, c’est ici, sur terre. Vous les intégristes, vous avez peur de la sexualité féminine. Vous interprétez le Coran comme ça vous arrange. Interrogez-vous sur l’essence du féminin. Ne voyez-vous pas que la femme est le plus grand miracle de la Création ! De nos différences, vous avez fait tant d’inégalités et d’injustices. Vous n’avez rien compris à votre religion. Vous détruisez le prestige de Dieu ». (E.J. ; p. 226-227)

À travers cette scène, le roman ne cherche pas à démontrer que l’islam posséderait une essence fondamentalement libératrice. Il met plutôt en scène une lecture alternative de la religion qui s’oppose aux interprétations normatives dominantes. Pour Myriam, le plaisir devient une preuve de la générosité divine et un moyen de contester les discours qui excluent certaines sexualités du champ religieux. Le plaisir devient alors une preuve divine rappelant le traité érotique de Cheikh Nefzaoui, *Le Jardin parfumé*, débutant par des louanges au Créateur¹¹⁴.

En somme, les œuvres du corpus ne se contentent pas de représenter les sexualités marginalisées : elles réorganisent les généalogies du désir afin de montrer que les catégories sexuelles contemporaines sont le produit de constructions historiques. En réactivant des figures héritées du passé tout en les transformant, les auteur·ices élaborent des subjectivités plurielles qui échappent aux oppositions entre Orient et Occident, tradition et modernité, religion et sexualité.

¹¹³ BUTLER J., *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l’identité*, op. cit., p. 271.

¹¹⁴ CHEBEL M., op. cit., p. 13.

Partie III – Formes littéraires de la subjectivité dissonante

1. Régimes du récit de soi

1.1. Désignations paratextuelles : une première mise en crise des catégories génériques

Les désignations paratextuelles¹¹⁵ ne constituent pas de simples indications éditoriales : elles instaurent une première tension entre une volonté de classement générique et une pratique textuelle qui excède ces catégories. Si *L'armée du salut* et *Entre les jambes* sont présentés comme des « romans », tandis que *L'enfant ébloui* est désigné comme un ensemble de « récits », ces appellations ne suffisent toutefois pas à rendre compte du fonctionnement textuel des œuvres, dont les formes narratives excèdent les catégories annoncées. Comme le rappelle Philippe Lejeune, le « pacte romanesque » repose sur une double convention : d'une part la « pratique patente de la non-identité » entre l'auteur et le personnage ; d'autre part, l'« attestation de fictivité », généralement assurée par la mention « roman » sur la couverture¹¹⁶. À l'inverse, le terme « récit » demeure « indéterminé »¹¹⁷, puisqu'il ne désigne pas nécessairement une forme générique précise.

Sur la couverture d'*Entre les jambes*, la mention explicite de « roman » définit théoriquement un contrat de fiction. Cependant, la pratique textuelle vient complexifier ce cadre. Tout d'abord, cette mention instaure un horizon fictionnel alors que la présence d'indices référentiels brouille cette lecture. Le nom de l'autrice sur la couverture, Huriya, coïncide avec le nom que se choisit la narratrice à la fin du récit après sa réassignation sexuelle. L'homonymie entre l'autrice, la narratrice et le personnage principal contribue à brouiller les frontières entre fiction et expérience vécue. Le paratexte vient également appuyer la tension entre fiction et

¹¹⁵ GENETTE G., *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 15. Ce que nous entendons ici par « désignations paratextuelles » renvoie aux éléments constitutifs du paratexte tels que les définit Gérard Genette : « titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend ».

¹¹⁶ LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1975, p. 27.

¹¹⁷ *Ibid.*

réalité par ses dédicaces : « À la mémoire de Jamila, ma mère. À la mémoire de son père le françaoui, le Français. À la mémoire de sa mère la chel'ha, la Berbère » (E.J. ; p. 3). Ces mentions introduisent un ancrage référentiel qui complexifie l'horizon fictionnel instauré par la mention « roman ».

De manière analogue, le label « roman » qui qualifie *L'armée du salut*, est confronté à l'homonymie entre auteur, narrateur et personnage. Pourtant, ce label indique théoriquement au lecteur qu'il entre dans un espace de fiction où les personnages et les événements sont inventés. De plus, contrairement à la convention romanesque classique, l'auteur donne son propre nom, Abdellah Taïa, au narrateur et personnage principal. Cette identité est confirmée au sein du texte, notamment dans les messages que le narrateur laisse sur un répondeur, où il décline son identité complète : « C'est encore moi, Abdellah... Abdellah Taïa... le Marocain, tu te souviens ?! » (A.S. ; p. 77). Ou encore, comme dans *Entre les jambes*, le livre s'ouvre sur la mention « Pour Mohamed, mon père » (A.S. ; p. 7). En dédiant un « roman » à son véritable père défunt – dont la mort est mentionnée plus loin dans le récit (A.S. ; p. 81) – Taïa multiplie les effets de référentialité : le ou la lecteur·ice est invité·e à se demander si les scènes intimes et parfois crues de la vie conjugale des parents sont le fruit d'une invention romanesque ou une restitution de souvenirs réels.

Contrairement à *Entre les jambes* et *L'armée du salut*, Rachid O. ne choisit pas l'étiquette de « roman », mais le pluriel « récits ». Cette désignation se situe sur un autre plan que celle de « roman », puisqu'elle ne renvoie pas nécessairement à une catégorie générique stabilisée. Chez Genette, le récit relève moins d'un genre que d'un mode de représentation¹¹⁸, c'est-à-dire d'une manière de raconter. Toutefois, le choix d'écrire « récits » au pluriel révèle que cette désignation n'est plus seulement une étiquette paratextuelle. Le pluriel semble annoncer la fragmentation de l'œuvre, composée d'épisodes relativement autonomes. La preuve en est que Rachid O. avait bel et bien publié en amont les chapitres « Amour » et « Fugue » séparément dans la revue *L'Infini* en 1994¹¹⁹. Comme le souligne Derrida dans *La loi du genre*, les frontières génériques ne sont jamais parfaitement étanches : un texte participe toujours à plusieurs catégories sans se laisser enfermer dans aucune d'elles¹²⁰. Dans *L'enfant*

¹¹⁸ GENETTE G., *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1979, p. 55.

¹¹⁹ Ces deux textes ont été publiés séparément en 1994 dans la revue *L'Infini*, publiée aux éditions Gallimard : « Rachid », n° 45, et « Fugue », n° 47.

¹²⁰ DERRIDA J., « The Law of Genre », in *Glyph: Johns Hopkins Textual Studies*, n° 7, 1980, p. 209.

ébloui, le terme « récits » rend précisément « instable et indécidable »¹²¹ la distinction entre mode et genre de Genette, en faisant du récit à la fois une manière de raconter et le principe d'organisation de l'œuvre.

Les désignations paratextuelles apparaissent ainsi comme des cadres de lecture nécessaire mais insuffisants pour saisir le fonctionnement des œuvres du corpus. Comme le souligne Derrida, tout texte participe à un ou plusieurs genres sans jamais y « appartenir » totalement¹²². Cette remise en cause des catégories fixes entre en résonance avec un corpus où déstabilisation des identités sexuelles et des appartenances sociales s'accompagne d'un brouillage des formes narratives. Cette impossibilité d'une appartenance générique stable rejoint la réflexion de Mireille Calle-Gruber¹²³ lorsqu'elle affirme que la « différence sexuelle en tous genres » met en crise les séparations catégoriques et fait des genres – qu'ils soient grammaticaux, biologiques ou littéraires – des espaces de circulation et de transformation plutôt que des cadres fixes. Dans les textes étudiés, cette « participation sans appartenance »¹²⁴ se manifeste par une loi de contamination ou d'impureté¹²⁵. La mention « roman », censée garantir la fiction, se voit « inondée » par des indices référentiels, tandis que la mention « récits » brouille la frontière entre le mode et le genre. Dès lors, les mentions éditoriales ne peuvent constituer qu'un point de départ. Il convient également d'interroger les catégories théoriques – telles que l'autobiographie, le récit d'enfance et l'autofiction – afin de comprendre comment ces œuvres mettent en tension les différentes formes du récit de soi.

1.2. Autobiographie, récit d'enfance et autofiction : des catégories théoriques mises à l'épreuve

Les œuvres du corpus – *L'enfant ébloui*, *L'armée du salut*, *Garçon manqué* et *Entre les jambes* – s'inscrivent dans le champ de l'écriture de soi¹²⁶, tout en mettant en crise les catégories à travers lesquelles celle-ci est traditionnellement pensée. Elles font ainsi dialoguer plusieurs régimes narratifs : le récit d'enfance, l'autobiographie et l'autofiction. Loin de constituer des formes narratives strictement délimitées, ces catégories apparaissent comme des

¹²¹ TENEV D., « Derrida and the Potentiality of Literature: Notes on Derrida's "The Law of Genre" », in *World Literature Studies*, vol. 16, n° 1, 2024, p. 62.

¹²² *Ibid.*, p. 58.

¹²³ Cf. CALLE-GRUBER M., « Liminaire », in *Littérature*, vol. 2, n° 142, 2006, p. 3-6.

¹²⁴ TENEV D., *op. cit.*, p. 57. Traduction personnelle issue de l'anglais : « participation without belonging ».

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ CHIANTARETTO, J.-F. (dir.), *Écritures de soi, Écritures des limites*, Paris, Hermann, 2014, p. 5.

espaces poreux dont les frontières sont constamment déplacées par les textes. Il ne s'agit donc pas de déterminer à quel genre chaque œuvre appartiendrait de manière définitive mais plutôt d'observer comment ces récits mettent à l'épreuve les cadres théoriques qui cherchent à les définir. De ce fait, l'instabilité générique devient révélatrice d'une instabilité plus profonde : celle des sujets représentés, dont les identités se construisent à travers des appartenances multiples, des tensions et des déplacements constants. En brouillant les frontières entre mémoire, fiction et élaboration du sujet, ces œuvres interrogent dès lors les modalités même par lesquelles une subjectivité peut se raconter lorsque les catégories sociales, culturelles ou genrées qui prétendent la définir demeurent elles-mêmes fragiles et insuffisantes.

Entre les jambes met immédiatement en tension les différentes modalités de l'écriture de soi dès son ouverture. Le début de l'œuvre repose sur un double mouvement narratif : d'une part, une voix rétrospective revient sur un événement fondateur de l'existence de la protagoniste ; d'autre part, le texte fait émerger une voix plus immédiate, associée à l'expérience de l'enfant. L'incipit annonce ainsi :

Ça a débuté comme ça n'aurait jamais dû débiter.

Ça a débuté comme ça : « Tiens, le voilà ! Garde-le ! »

Je n'étais pas prêt à entendre ces mots-là. (E.J. ; p. 13)

L'utilisation de verbes au passé indique un retour explicite de l'autrice-narratrice sur son enfance. Elle rend compte de son abandon par l'opinion claire que « ça n'aurait jamais dû débiter » d'une telle manière. Avec du recul, elle partage le traumatisme qu'a causé ce rejet maternel. Cependant, cette distance rétrospective est rapidement troublée par l'apparition d'une parole qui semble appartenir à l'enfant lui-même : « Depuis peu, je m'appelle Moulay Saïd. Avant, je n'avais pas de nom. Un enfant sans père est un enfant sans nom » (E.J. ; p. 16). Le texte donne ainsi accès à une expérience intérieure enfantine, comme si le lecteur pouvait entrer directement dans la conscience du protagoniste au moment même où l'événement se produit. Cette impression relève, dans les termes de Gérard Genette, d'un effet de focalisation interne : le récit adopte le point de vue limité du personnage, en restituant ses perceptions et ses affects tels qu'ils sont vécus¹²⁷. Toutefois, cette transparence est en partie illusoire, car cette voix enfantine est elle-même reconstruite par une instance narrative rétrospective. Cette coexistence entre une voix adulte qui reconstruit le passé et une voix enfantine qui restitue une perception

¹²⁷ GENETTE G., *Figures III*, op. cit., p. 206.

immédiate produit une tension fondamentale : l'enfant est représenté depuis un regard rétrospectif, mais il acquiert néanmoins une autonomie narrative.

Cette tension invite à revenir sur le modèle autobiographique défini par Philippe Lejeune. Dans *Le pacte autobiographique*, celui-ci définit l'autobiographie comme un « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »¹²⁸. Ce modèle repose notamment sur une identité entre l'auteur·ice, le ou la narrateur·ice et le personnage principal¹²⁹, ainsi que sur une reconstruction du passé depuis une position narrative présente¹³⁰. *Entre les jambes* semble donc s'inscrire dans cet horizon autobiographique puisque l'œuvre repose sur une narration de soi et sur le retour à des événements fondateurs de l'existence du personnage. Toutefois, l'œuvre déplace ce modèle en mettant en scène une voix enfantine qui excède la simple remémoration rétrospective : « Je ne suis pas resté neuf mois dans son ventre, comme la plupart d'entre vous. Elle m'a expulsé deux mois avant la date, alors que je n'avais pas fait mon choix, je ne savais pas encore si je voulais être un garçon ou une fille. J'ai été pris au dépourvu » (E.J. ; p. 14). En effet, si l'autobiographie suppose un sujet adulte revenant sur son histoire passée, le récit donne ici l'impression d'une parole enfantine autonome, alors même qu'un enfant ne pourrait pas conserver le souvenir conscient de sa propre naissance ou de ses premiers instants de vie. La voix enfantine d'Huriya apparaît dès lors comme une construction textuelle produisant un effet de proximité avec l'enfance.

C'est précisément ce qui distingue, selon Lejeune, le fonctionnement du récit autobiographique classique de celui du récit d'enfance. Comme il l'explique :

Dans le récit autobiographique classique ; c'est la voix du narrateur qui domine et organise le texte : s'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole. [...] Pour le récit d'enfance, il faut abandonner le code de la vraisemblance (du naturel) autobiographique et entrer dans l'espace de la fiction. Alors il ne s'agira plus de se souvenir, mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur le lecteur plutôt que dans une perspective de fidélité à une énonciation enfantine qui, de toute façon, n'a jamais existé sous cette forme¹³¹.

Entre les jambes se situe donc à la frontière entre ces deux régimes narratifs puisque l'œuvre conserve les caractéristiques du récit autobiographique par son inscription dans une histoire

¹²⁸ LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 14.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁰ ID., « Vallès et la voix narrative », in *Littérature*, n° 23, 1976, p. 3.

¹³¹ *Ibid.*

personnelle racontée depuis un présent d'écriture tout en empruntant également au récit d'enfance avec la fabrication d'une voix enfantine qui donne accès à une expérience subjective antérieure. Cette tension révèle l'instabilité de ces catégories lorsqu'elles sont confrontées à des récits de soi qui cherchent à reconstruire textuellement la formation du sujet. En ce sens, *Entre les jambes* peut être à nouveau éclairé par Derrida et la « loi du genre » : aucun texte ne relève entièrement d'un genre stable, mais participe toujours de plusieurs régimes discursifs à la fois, tout en les débordant¹³².

À première vue, *L'armée du salut* semble s'inscrire plus directement dans le modèle du récit autobiographique que *Entre les jambes*. Le texte revient en effet sur plusieurs épisodes de l'enfance et de l'adolescence du narrateur, tout en établissant une continuité entre l'expérience passée de l'enfant et la conscience du sujet adulte qui la raconte. Ce fonctionnement apparaît notamment dans le passage consacré à Fatéma :

Normalement, je ne devais pas aimer Fatéma non plus. J'étais témoin des nombreuses misères et des sales coups qu'elle faisait régulièrement à ma mère. Mais je n'y arrivais pas. Et je n'y arrive toujours pas. J'ai encore son lait en moi, j'ai la cicatrice sur mon crâne qu'elle soigna avec douceur et amour. Ils me rappellent son regard tendre sur moi et ce lien spécial qui nous unit, elle, Abdelkébir et moi. (A.S. ; p. 32)

Dans cet extrait, la narration repose sur un mouvement constant entre passé et présent. Le récit revient d'abord sur une situation vécue dans l'enfance où Abdellah était témoin des « sales coups » commis par Fatéma envers sa mère. Néanmoins, cette remémoration est immédiatement réinvestie depuis le présent de l'écriture à travers la répétition de la formule « je n'y arrive toujours pas ». Cette continuité entre la version enfant d'Abdellah qui a vécu ce passé et celle adulte qui se souvient est aussi matérialisée par les traces corporelles évoquées dans le passage. La « cicatrice » et le « lait » constituent des marques concrètes permettant de relier deux temporalités du sujet : elles inscrivent physiquement dans le présent les expériences de l'enfance. De même, les souvenirs sensoriels – « son regard tendre sur moi » – témoignent de la persistance affective de cette relation dans le présent du narrateur et participent ainsi à la construction de son identité. Cependant, cette lecture est immédiatement complexifiée par l'inscription paratextuelle de l'œuvre. Alors même que le récit entretient une forte proximité avec une écriture autobiographique, *L'armée du salut* est présenté comme un « roman ». Cette désignation introduit une distance entre l'histoire racontée et une simple restitution

¹³² DERRIDA J., *op. cit.*, p. 212. Traduction personnelle issue de l'anglais : « a text cannot belong to no genre, it cannot be without or less a genre. Every text participates in one several genres, there is no genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging ».

documentaire du vécu. Le texte conserve l'ancrage biographique propre au récit autobiographique tout en affirmant, par sa désignation générique, que le vécu ne peut accéder à l'écriture qu'à travers une construction narrative. La mémoire apparaît alors comme un espace de recomposition où l'identité se construit par le récit.

Si *L'armée du salut* déplace le pacte autobiographique par son inscription paratextuelle dans le genre romanesque, *Garçon manqué* complexifie davantage encore le récit de soi en inscrivant la fracture identitaire dans la matière même de l'écriture. Lorsque Nina évoque son rapport conflictuel à sa double appartenance culturelle, le texte adopte une forme particulièrement fragmentée : « Ma force contre la haine. Mon silence est un combat. J'écirai aussi pour ça. J'écirai en français en portant un nom arabe. Ce sera une désertion. Mais quel camp devrais-je choisir ? Quelle partie de moi brûler ? » (G.M. ; p. 33). L'écriture se caractérise ici par la succession de phrases courtes et nominales qui interrompent la continuité du récit. La répétition du verbe « écrire » associe étroitement la question identitaire à l'acte même d'écrire, tandis que les interrogations finales traduisent, dans la syntaxe du texte, la division intérieure de la narratrice et l'impossibilité de résoudre définitivement les tensions qui la traversent. La fracture identitaire n'est donc pas seulement racontée, elle se manifeste dans le rythme saccadé du texte et dans ses ruptures syntaxiques. L'écriture apparaît ainsi comme le lieu où l'expérience vécue est réorganisée et transformée. Il ne s'agit plus uniquement, comme dans le modèle autobiographique décrit par Philippe Lejeune, de restituer rétrospectivement une existence à partir de l'identité entre auteur·ice, narrateur·ice et personnage¹³³ mais de montrer comment le sujet se construit dans et par le travail de l'écriture¹³⁴. Cette transformation du vécu par l'écriture, qui ne vise pas seulement à restituer une expérience passée mais à interroger les modalités mêmes de la construction du sujet, constitue précisément l'un des enjeux de l'autofiction, notion élaborée par Serge Doubrovsky. Dans la quatrième de couverture de *Fils*, celui-ci la définit comme une fiction « [d'] événements et [de] faits strictement réels »¹³⁵. L'autofiction ne rompt pas totalement avec le pacte autobiographique : elle en conserve l'ancrage biographique et l'identité nominale¹³⁶. En revanche, elle en déplace les enjeux. Là où Lejeune fonde le récit sur une promesse de référentialité transparente¹³⁷, Doubrovsky

¹³³ STRASSER A., « Quand le récit de soi révèle la fonction élucidante de l'écriture », in *Temporalités : revue de sciences sociales et humaines*, vol. 17, 2013, p. 2.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹³⁵ GRELL I., *L'autofiction*, Paris, Armand Colin (128), 2014, p. 17.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁷ LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 32. En effet, dans son ouvrage, Lejeune par du postulat « que par définition une autobiographie raconte une histoire datée et située ».

propose un récit dont la « matière est entièrement autobiographique, [mais] la manière entièrement fictionnelle »¹³⁸. Dès lors, la vérité du sujet ne réside plus dans la restitution fidèle du passé mais dans les formes textuelles qui donnent à voir ses fractures, ses contradictions et ses déplacements.

Avec *L'enfant ébloui*, la question de l'écriture de soi se déplace une nouvelle fois. Si les œuvres précédentes ont montré que le passé ne peut être séparé de son interprétation présente, le texte de Rachid O. révèle que la voix elle-même constitue déjà une construction. L'apparente spontanéité du récit d'enfance repose ainsi sur un ensemble de choix stylistiques qui produisent un effet d'immédiateté et de proximité avec l'enfant raconté. Lors de sa fugue avec sa voisine, Rachid décrit son après-midi à Rabat :

On a acheté un sac à dos en cuir naturel, moi j'ai refusé de mettre mon maillot dedans parce que ça puait le cuir. On a acheté des sandwichs, c'était beaucoup trop pour nous, ce qu'on a acheté. On est allés sur une plage de Rabat hyperpopulaire, il y avait une jetée avec des rochers et de l'autre côté une plage avec des vagues beaucoup plus fortes où on me disait que c'était dangereux, une plage plus bourgeoise. (E.E. ; p. 13)

L'extrait produit un net effet d'oralité et construit une voix narrative qui évoque un régime d'énonciation infantin. Cet effet repose notamment sur la parataxe, la répétition de la structure « on a », l'enchaînement additif des actions plutôt qu'une véritable hiérarchisation logique, ainsi que sur des reprises caractéristiques de la langue parlée : « c'était beaucoup trop pour nous, ce qu'on a acheté ». La syntaxe mime une parole qui avance par accumulation, au fil du souvenir, avec des notations concrètes, sensorielles et immédiates : le sac « puait le cuir », la plage est « dangereuse », les vagues sont « beaucoup plus fortes ». Le point de vue paraît ainsi restreint à une perception située, proche d'une perception enfantine, où le monde est appréhendé par sensations, interdits, oppositions simples et repères spatiaux élémentaires : « de l'autre côté », « une plage avec des vagues ». Il s'agit donc d'une oralité reconstruite par l'écriture, qui stylise une voix enfantine ou remémorée. Cette mise en scène de l'enfance rejoint la réflexion d'Isabelle Grell sur la fiction dans les récits de soi :

[L]a « fiction » n'est plus à chercher dans ce qui est narré mais dans le comment l'histoire s'écrit, le « beau style » d'un autobiographe faisant ainsi place à un style où le vocabulaire fait souvent mine de ressembler à celui de la rue, où la syntaxe reproduit une captation du monde authentique puisque vécu par un individu identifié, reflétant dans une mise en abyme presque surréaliste l'explosion des « je » qui forme un moi textuel¹³⁹.

¹³⁸ DOUBROVSKY S., « C'est fini », entretien avec Grell I., in Philippe Forest (dir.), *Je & Moi*, La NRF, n° 598, 2011, p. 24.

¹³⁹ GRELL I., *op. cit.*, p. 17.

Dans *L'enfant ébloui*, l'effet de réel produit par l'oralité ne garantit donc pas une fidélité absolue au souvenir, il témoigne au contraire d'un travail de reconstruction par lequel le narrateur façonne une voix capable de donner une présence nouvelle à l'enfant qu'il a été. La voix enfantine devient alors une création littéraire permettant de représenter une subjectivité en formation. Cette reconstruction de l'enfance affecte également la composition du récit. Dans le chapitre « Mes femmes », Rachid enchaîne ses souvenirs d'enfance en présence de femmes. Nous passons, par exemple, de la relation tumultueuse entre sa sœur et sa mère à un souvenir d'une conversation téléphonique où cette dernière parle de préservatif (E.E. ; p. 27) ou encore de ses moyens employés pour écouter les femmes de sa maison parler d'hommes au jour où l'accès au hammam féminin lui est devenu interdit (E.E. ; p. 29). Tel une conversation orale, le récit semble suivre le fil discontinu des pensées du narrateur, s'éloignant ainsi des structures narratives traditionnelles.

Entre autobiographie, récit d'enfance et autofiction, les œuvres du corpus construisent donc des formes de l'écriture de soi profondément instables. La fiction n'intervient donc pas comme un simple ajout romanesque au récit autobiographique mais comme une modalité essentielle de mise en forme de l'expérience intime. Dès lors, le souvenir ne peut plus être envisagé comme une mémoire fidèle et linéaire car il apparaît au contraire traversé par des reprises qui brouillent constamment les frontières entre vécu et invention. Ce jeu entre mémoire et fiction permet alors aux œuvres de faire émerger ce qui demeure habituellement enfoui : les blessures héritées, les désirs interdits, les silences familiaux ou encore les normes intériorisées qui structurent les subjectivités des protagonistes.

2. Les seuils du souvenir et de la reprise

2.1. La reprise comme élaboration d'une vérité subjective du vécu

Dans les œuvres du corpus, le retour vers l'enfance ne relève jamais d'une simple restitution chronologique du passé. Les souvenirs sont repris, déplacés et réélaborés afin de remplir plusieurs fonctions : faire émerger une vérité subjective du vécu, rendre dicibles des expériences marquées par le silence et transformer la mémoire individuelle en critique des normes sociales. La reprise mémorielle apparaît alors comme un travail d'écriture qui reconfigure l'expérience. Dans *Garçon manqué*, cette dynamique apparaît explicitement dans sa perception du rôle de l'écrivain·e :

Mais attention à la dernière. Celle qui raconte des histoires à dormir debout. Des histoires qui font peur. Un vrai talent. Celle qui écrira plus tard. Des livres effrayants. C'est dangereux, un écrivain. C'est obsédé par la vérité. Par sa vérité. C'est enfantin, un écrivain. Ça rapporte. Ça répète. Ça ne peut rien garder pour soi. C'est infréquentable, un écrivain. Ça oblige à mentir, à dissimuler et à se défendre ensuite. (G.M. ; p. 136-137)

L'extrait construit une représentation menaçante de l'écrivain·e venant du fait qu'il est « obsédé[·e] par la vérité. Par sa vérité ». La correction apportée ici crée un déplacement important : nous passons de la vérité universelle à *sa* vérité subjective. Le récit de soi ne cherche pas à produire une vérité objective ou historiquement correcte. L'écriture autofictionnelle chez Nina Bouraoui assume une vérité subjective, affective et intime liée à l'expérience vécue du sujet. Pour trouver *sa* vérité, l'écrivain·e est obligé·e « [de] mentir, [de] dissimuler et [de] se défendre ensuite ». Le texte associe ainsi paradoxalement l'écriture à une pratique du dévoilement qui passe pourtant par le détour, la déformation et la dissimulation. Dans cette œuvre, la reprise mémorielle permet de lutter contre l'oubli des séquelles du passé colonial et de la guerre :

Ce peuple errant. Ces nomades. Ces enfants fantômes. Ces prisonniers. Qui portent la mémoire comme un feu. Qui portent l'histoire comme une pierre. Qui portent la haine comme une voix unique. Qui brûlent du désir de vengeance. Moi aussi j'aurais cette force. Cette envie. De détruire. De sauter à la gorge. De dénoncer. D'ouvrir les murs. Ce sera une force vive mais rentrée. Un démon. Qui sortira avec l'écriture. Ce n'est pas soi qui compte. On arrive toujours à se soigner. À guérir. À se guérir de la haine des autres. C'est la mémoire de nos parents qui est importante. De leur souffrance. De leur humiliation. Notre berceau. Ce qui nous attendait. Le contexte. Ce qui a été fait. Ce qui a été dit. Leurs blessures transmises. Cet héritage-là. (G.M. ; p. 129-130)

L'accumulation de groupes nominaux brefs et les répétitions de « qui » fragmentent la mémoire en images successives, comme si le récit ne pouvait saisir cet héritage que par éclats. Le passage glisse progressivement du collectif – « Ce peuple errant. Ces nomades. Ces enfants fantômes. Ces prisonniers » – vers le « moi » de la narratrice : « Moi aussi j'aurais cette force ». Ce déplacement énonciatif inscrit la mémoire historique dans le corps même de la narratrice. Nina, par sa double appartenance, porte en elle les tensions héritées de cette histoire coloniale. La narration autodiégétique¹⁴⁰ ne cherche pas seulement à soigner le sujet, mais à donner une forme de « sépulture »¹⁴¹ à une histoire collective mise en pièces par le passé colonial. Cette réélaboration du réel permet de rendre dicible ce qui ne pourrait être formulé frontalement. La reprise mémorielle devient alors un moyen de faire émerger les tabous, les silences et les oublis

¹⁴⁰ GENETTE G., *Figures III*, op. cit., p. 258.

¹⁴¹ GRELL I., op. cit., p. 63.

sociaux, les traumatismes et les normes intériorisées. Dans *Garçon manqué*, elle produit une vérité subjective dans laquelle mémoire individuelle et histoire collective deviennent indissociables.

2.2. La reprise comme moyen de franchir certains seuils du dicible

L'armée du salut met à nu l'intimité familiale et les tabous sexuels avec lesquels Abdellah a grandi. L'œuvre le fait notamment à travers la description de fantasmes incestueux :

La nuit, mes rêves n'étaient pas sexuels. En revanche, certains jours, mon imagination s'aventurait facilement et avec une certaine excitation sur ce terrain torride et légèrement incestueux. J'étais dans le lit avec mes parents. Mon père dans ma mère. Le sexe dur et grand (il ne pouvait être que grand !) de mon père pénétrant le vagin énorme de ma mère. J'entendais leurs bruits, leur souffle. Au début, je ne voyais rien, tout était noir, mais à la fin j'étais à leurs côtés, regardant de près ces deux corps que je connaissais bien et pas si bien en même temps, prêt à leur donner un coup de main, excité, heureux et haletant avec eux. Mohamed prenait M'Barka tout de suite, parfois sans même la déshabiller. Leur union sexuelle durait longtemps, très longtemps. Ils ne parlaient jamais, et ils se donnaient l'un à l'autre en fermant toujours les yeux. (A.S. ; p. 14-15)

À nouveau, nous ne se sommes pas dans la présentation d'un souvenir objectif mais dans l'écriture d'un fantasme élaboré par l'imagination du narrateur. Le texte transgresse les frontières traditionnelles du dicible familial en donnant accès une scène habituellement inaccessible au regard enfantin d'Abdellah puisqu'il dort dans une autre pièce. De plus, le narrateur ne reste pas extérieur à cette scène : il se dit « prêt à leur donner un coup de main, excité, heureux et haletant avec eux ». La progression de la phrase fait passer le narrateur d'une position de spectateur à une forme d'intégration corporelle dans la scène imaginée. Le silence qui structure les rapports familiaux autour de la sexualité est alors brisé par la mise en écriture minutieuse de fantasmes profondément intimes à travers des descriptions sensorielles – « J'entendais leurs bruits, leur souffle » – ou encore des détails sur leurs pratiques – « Mohamed prenait M'Barka tout de suite, parfois sans même la déshabiller ». Ainsi, la fiction permet de créer un espace de rupture où l'élaboration du désir fragilise les limites imposées au dicible familial.

De son côté, dans *L'enfant ébloui*, Rachid décrit les détails les plus intimes de ses expériences amoureuses au Maroc :

Je l'aimais, j'ai commencé à être fou de lui. Et il m'aimait puisqu'il me l'a dit. Ce soir-là, en me serrant contre lui, il me l'a dit, comme ça peut se passer dans toutes les situations où on est au lit. Quelquefois, on peut le dire à cause de la situation, parce que c'est plus sécurisant, et alors que ce n'est pas vrai. Là, c'était vrai, il m'aimait, je l'aimais, avant qu'on soit au lit. Je regrette beaucoup de n'avoir pas pu passer la nuit chez lui, dans

son lit de une place et demie, qui était assez grand pour un garçon de trente ans et un garçon de treize ans, comme il me le demandait. Je le regrette beaucoup mais je ne pouvais pas le dire à ma famille, c'était impossible, de peur de la réaction. (E.E. ; p. 63-64)

Dans ce fragment, la prose produit un effet de proximité énonciative grâce aux phrases courtes, aux répétitions et à une syntaxe peu hiérarchisée, qui sonnent accès à l'intensité affective du souvenir. Les reprises de « il m'aimait » et « je l'aimais » produisent un effet d'insistance qui traduit la volonté du narrateur de restituer la force du sentiment éprouvé au moment des faits. Cette écriture réactive, dans le récit rétrospectif, la perception que le narrateur avait alors de cette relation. De plus, la conviction du narrateur quant à l'amour que son professeur peut éprouver pour lui, lorsqu'il tente de justifier la réciprocité de leurs sentiments, contraste avec l'asymétrie de la relation entre « un garçon de trente ans et un garçon de treize ans » que le texte laisse apparaître à la lecture. Le souvenir ne se présente donc pas comme une reconstruction stable du passé mais comme la réactivation d'une perception enfantine encore traversée par le désir et le besoin de reconnaissance, tout en étant relue depuis la position de l'écrivain adulte. Cette voix met en évidence un élément central : ses expériences doivent être maintenues secrètes, puisqu'il « ne pouvai[t] pas le dire à [sa] famille, c'était impossible, de peur de la réaction ». La mise en fiction de ses souvenirs d'enfance lui permet alors de rompre ce silence en donnant une place centrale à ses sentiments les plus intimes et les dilemmes vécus à cette époque. Par ce processus fictionnel, l'auteur dédie la partie la plus importante de son œuvre à ses « Amours », à ces hommes qui ont profondément marqué sa vie affective et son éveil sexuel. En somme, la réélaboration fictionnelle du souvenir permet de franchir les limites imposées au dicible familial et social en donnant une place centrale à des désirs longtemps condamnés au silence.

2.3. La reprise comme transformation du souvenir en critique des normes

Chez Huriya, la reprise mémorielle constitue un acte de vérité contre le silence social : « *Ce que l'on ne peut pas dire, il faut l'écrire* » (E.J. ; p. 346). Par conséquent, la littérature devient un espace qui se dresse contre le silence social. Le personnage de la grand-mère est d'ailleurs utilisé pour exposer l'hypocrisie systémique. En tirant profit des traditions normatives, cette dernière en dévoile leur vanité :

Elle est invitée aux plus grandes cérémonies, circoncisions, baptêmes, mariages. On la prend pour témoin. En tenue d'apparat, c'est elle qui attend devant la porte des mariés,

jusqu'à ce que le boucher finisse de déflorer la mariée et que l'on entende le soupir de la pauvre vierge, enfin, de la promesse au sacrifice. Grand-mère arrive avec un coq dans sa besace auquel elle a préalablement bien ficelé le bec avec du fils à coudre. Il ne faut surtout pas que le coq se mette à chanter. C'est toujours mauvais signe d'entendre coqueler dans un mariage. Gare à la mariée, ça ne présagerait rien de bon quant à sa virginité. Il paraît même que certains volaillers élèvent des coqs muets, en secret, spécialement destinés aux mariages. Ici, au Maroc, chaque fille naît avec dans son trousseau l'obsession de la virginité. Heureusement, grand-mère est là. Et avec elle les mariages sont toujours bien menés. La mère de la mariée accompagne grand-mère qui, d'une main habituée, égorge le coq pour mettre quelques gouttes de sang frais sur les draps nuptiaux à l'endroit où la mariée s'allongera, en attendant que le mari se mette sur elle. Juste quelques gouttes de sang, pas trop, sinon ce n'est pas crédible, dit grand-mère, qui attend à la porte de la chambre et surveille du coin de l'oreille les mariés. Quand la mariée est déflorée, grand-mère rentre dans la chambre et récupère les draps qu'elle présente à l'assemblée impatiente. Elle fait le tour d'un essaim de tantes, de cousines, de voisines. Dieu soit loué ; il y a bien du sang sur les draps et la mariée est bien vierge. Bien intacte, comme il faut. Voilà, les apparences sont sauves. (E.J. ; p. 171-172)

Dans ce fragment, le récit de soi permet un retour sur le système de normes dans lequel Huriya a grandi : « Ici, au Maroc, chaque fille naît avec dans son trousseau l'obsession de la virginité ». L'utilisation du terme « trousseau » est hautement symbolique. Traditionnellement, le trousseau désigne l'ensemble du linge et des vêtements que l'on donne à une femme qui se marie¹⁴². Par conséquent, l'utilisation de ce terme, en plus d'insister sur la prédestination de la femme au mariage dès la naissance, associe l'« obsession de la virginité » aux biens symboliques transmis aux filles. Elle apparaît ainsi comme un héritage normatif transmis de génération en génération. Toutefois, à la reconstruction narrative du passé s'ajoute un regard rétrospectif critique : Huriya ne raconte pas seulement l'organisation rituelle du mariage mais en dévoile les moyens de contournement. À la reconstruction narrative d'une période de son enfance, où sa grand-mère est reconnue dépositaire de l'honneur féminin, s'ajoute un regard rétrospectif critique. La narratrice ne relate pas seulement les rituels du mariage – passant du sang sur les draps blancs au mauvais présage du chant du coq – elle en critique, de manière ironique, leur arbitrarité et l'ingéniosité des moyens mis en place pour les contourner – comme élever des coqs muets ou verser du sang d'animal sur les draps nuptiaux –. Ainsi, loin d'être un événement heureux, le mariage prend les contours d'un rituel sacrificiel. La mariée est associée à l'animal égorgé dont le sang est versé sur les draps nuptiaux, tandis que le marié est assimilé « au boucher » qui provoque « le soupir de la pauvre vierge, enfin, de la promesse au sacrifice ». Le parallèle se prolonge dans le motif du silence : comme le coq dont la grand-

¹⁴² *Dictionnaire de l'Académie française*, « Trousseau » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9T2536>, consulté le 9 avril 2026.

mère a soigneusement ficelé le bec afin d'empêcher tout chant de mauvais augure, la jeune femme est privée de parole et réduite à un corps dont la fonction est de garantir l'honneur familial. Dès lors, l'écriture autofictionnelle devient un espace de dévoilement : elle rend visibles des violences souvent banalisées ou passées sous silence et transforme le souvenir individuel en une critique plus large des normes sociales qui encadrent la féminité.

En somme, dans l'ensemble du corpus, la reprise mémorielle ne cherche pas à reconstituer une vérité historique, mais à faire émerger des configurations subjectives du vécu. Les souvenirs sont déplacés, réélaborés ou fictionnalisés afin de rendre accessibles des expériences que le seul témoignage autobiographique ne pourrait entièrement saisir. Cette articulation entre réel et fiction rejoint la conception de l'autofiction développée par Grell¹⁴³ : l'écriture consiste à explorer les profondeurs et la complexité de l'identité et du désir. Dès lors, l'autofiction apparaît comme une forme d'engagement, dans la mesure où elle expose une vérité intime qui, en se confrontant aux cadres normatifs, dépasse le cadre du récit individuel pour acquérir une portée critique.

3. Le récit comme négociation de la subjectivité

3.1. Une subjectivité traversée par des voix multiples

Dans les œuvres du corpus, le « je » est présenté comme instable par la multiplicité dont il fait montre. L'enfance, en tant que période de construction identitaire, agit comme un miroir : elle révèle les discours qui ont marqué son développement, qu'ils aient eu un impact positif ou négatif. Ainsi, le personnage-enfant « se construit en kaléidoscope à partir d'une somme de visions préconçues et dirigées traduisant autant d'injonctions sociales, familiales ou idéologiques, parfois contradictoires »¹⁴⁴. En parallèle, la structure fragmentaire des œuvres fonctionne comme un laboratoire : elle encourage à expérimenter et à intégrer des formes de discours variées, voire contradictoires. Au sein des œuvres se développent donc plusieurs niveaux de discours qui, à la fois constituent et impactent directement « je ».

Dans *Garçon manqué*, plusieurs voix s'entremêlent en reprenant chacune à leur tour le fil de la narration :

¹⁴³ GRELL I., *op. cit.*, p. 63-67.

¹⁴⁴ WALTHER C., « Fictions d'enfance : Le personnage-enfant dans les récits francophones », thèse de doctorat en études littéraires, sous la direction de Hel-Bongo O. et Mangeon A., Québec / Strasbourg, 2023, p. 76.

Ma grand-mère sur le perron de la grande maison blanche. Son air heureux. C'est les vacances. Mes petites. Mes enfants. Vous devez être affamées. Toutes brunes. Toutes bronzées. Nina, le portrait craché de son père. Je vous ai mises au premier, dans la chambre au lit bateau. Ma chambre préférée. J'ai ajouté un petit lit pour Nina. Moi je sais que je dormirai tout contre ma sœur. Contre sa peau. Avec son odeur. Contre la nuit. Contre le bruit du parquet qui craque. Contre les douze coups de minuit de la vieille horloge. Nina, c'est gentil, ce chemisier. Mon ensemble de fille. J'ai pris rendez-vous chez le médecin demain matin et vous passerez au cabinet dans l'après-midi. On va tout vérifier avant de partir pour Saint-Malo. Venez voir le jardin, il est magnifique. Le lierre a beaucoup poussé. Ainsi il recouvre le mur mitoyen. Le palmier est toujours là. C'est très résistant, un palmier. Mais ça, vous savez déjà. Où est passée la tortue ? Des quenelles pour ce soir, ça va ? (G.M. ; p. 107-108)

Dans cet extrait, bien qu'il n'y ait aucun marqueur typographique classique du dialogue, plusieurs voix se font entendre : celle de la grand-mère, la seule à avoir effectivement prononcé ces paroles au moment de l'action ; et les pensées de Nina, ses silences, qui ont, quant à eux, été réintroduits à posteriori par la narration. Ces voix ne sont pas hiérarchisées, elles se superposent librement, créant une structure narrative fluide où la frontière entre le monologue intérieur de Nina et la parole de la grand-mère s'estompe. Ce procédé rappelle les notions de polyphonie et de dialogisme, développées par Mikhaïl Bakhtine. La polyphonie désigne un processus où l'activité énonciative résulte « de plusieurs “voix”, plus exactement de plusieurs “points de vue”, qui viennent s'exprimer dans tout discours »¹⁴⁵. Toutefois, les voix de Nina et de sa grand-mère font plus que coexister : elles entrent en dialogisme¹⁴⁶, s'opposent et se complètent, révélant les contradictions qui traversent la construction identitaire de Nina. Ici, les paroles de la grand-mère – « J'ai ajouté un petit lit pour Nina » – se heurtent aux pensées silencieuses de Nina – « Moi je sais que je dormirai tout contre ma sœur ». Alors que la grand-mère organise matériellement l'espace en séparant les deux sœurs, Nina refuse intérieurement cette séparation. Une opposition se dessine donc entre l'organisation extérieure du monde et le désir intérieur de Nina. Ce dialogisme met aussi en lumière les multiples assignations identitaires auxquelles Nina est confrontée. À travers des expressions telles que « Nina, le portrait craché de son père » ou « Mon ensemble de fille », la grand-mère inscrit l'enfant dans des catégories familiales et genrées préexistantes, tandis que les pensées silencieuses de Nina révèlent une subjectivité qui résiste à ces définitions. Le récit participe ainsi à la « contestation de l'unicité du sujet parlant »¹⁴⁷ en donnant à entendre un sujet qui ne se construit que dans la

¹⁴⁵ GARRIC N. et CALAS F., *Introduction à la pragmatique*, Vanves, Hachette Education, 2007, p. 11.

¹⁴⁶ PRIVAT J-M. et SCARPA M., « Dialogisme (Bakhtine) » [en ligne], in *Pratiques*, 2019, p. 1. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/pratiques.6752>, consulté le 24 mai 2026.

¹⁴⁷ GARRIC N. et CALAS F., *op. cit.*, p. 163.

confrontation permanente entre les discours qui cherchent à le définir et une intériorité qui leur échappe.

Dans *L'armée du salut*, la polyphonie se manifeste dans la coexistence et la confrontation de discours sociaux, culturels et idéologiques. Le texte fait dialoguer des systèmes de valeurs radicalement différents, notamment lors du passage d'Abdellah en Europe. Plusieurs personnages exposent, à partir de thématiques divergentes, leur point de vue quant à la relation entre l'Europe et l'Afrique du Nord. Leurs opinions sont parfois séparées typographiquement par des guillemets mais ce n'est pas systématique. Lors de son arrivée en Suisse, le narrateur rencontre Samuel, un chauffeur de taxi, qui lui relate très vite ses aventures avec la « sucrée » Seloua (A.S. ; p. 90). La narration laisse alors place à un discours d'exotisation du Maroc et de ses habitant·es. Samuel souhaitait se marier avec la jeune femme au Maroc, lieu qu'il conçoit comme l'« humanité sans le progrès de l'Occident » (A.S. ; p. 90). En souhaitant vivre avec Seloua « dans un autre temps », il transforme le Maroc en une incarnation géographique du passé, figeant le pays dans une temporalité prémoderne¹⁴⁸. Il rejette le désir de modernité de Seloua – les boutiques, le ski, la Gstaad – comme étant inauthentique ou superficiel par rapport au Maroc qu'il idéalise. Il s'arroge le droit de définir ce qu'est le « vrai » Maroc, ignorant la volonté propre de l'Autre¹⁴⁹. Cette voix entre en confrontation avec celle de Mohamed, qui expose le point de vue autre quant aux relations entre occidentaux et marocain·es. Ce personnage tient un discours cru sur la sexualité, la qualifiant de « première matière brute » du pays, utilisée comme un outil de trafic pour obtenir un visa (A.S. ; p. 105). Bien que le narrateur n'intervienne pas directement dans les échanges entre Samuel et Mohamed, le fait de les intégrer au sein d'un même récit les fait entrer en tension. C'est donc par un travail de composition narrative qu'Abdellah Taïa organise la confrontation de ces voix et révèle les contradictions qui traversent les représentations auxquelles il est confronté. En juxtaposant ces discours, le narrateur cherche à montrer l'espace conflictuel dans lequel il se construit. Le dialogisme se construit à travers les tensions et les interactions qui relient les différentes voix du récit. En ce sens, le récit donne à entendre un sujet qui se construit au croisement de discours hétérogènes plutôt qu'à partir d'une parole unique.

¹⁴⁸ STASZAK J-F., « Qu'est-ce que l'exotisme ? », in *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008, p. 15.

¹⁴⁹ *Ibid.*

Entre les jambes laisse également place à une polyphonie ambiante lors de son retour au Maroc. D'une femme qui se fait agresser sexuellement pour sa beauté à une autre qui scandalise les hommes en montrant son vagin publiquement, la narratrice fait coexister une multiplicité de discours sur la féminité, la sexualité et les rapports de genre au sein du récit :

Chez nous, les filles se marient avec des hommes qui pourraient être leur père. Elles sont attirées par les cheveux blancs des hommes mûrs. Sans doute, est-ce faute d'avoir eu un vrai père ! Un père tendre et attentionné. Après l'avoir écouté, le deuxième *chibani* réfléchit et lui demande : « Et comment peux-tu être sûr qu'elle restera à la maison ? — On n'est jamais sûrs de rien, mon ami. — Comment faire, alors ? — De nos jours, les femmes ont le feu aux fesses. Elles veulent travailler. — Travailler... Il ne manquerait plus que ça ! La place de la femme est à la maison. — Nos femmes arabes ne veulent plus rester à la maison. Elles veulent faire comme les Européennes. — Comment ça ? — Il faut être plus malins qu'elles. Il faut leur faire croire qu'elles ont une autonomie financière. Si tu donnes assez d'argent à une femme, elle restera tranquille. C'est la règle du jeu. Donne-lui de l'argent et elle te respectera. Donne-lui de l'argent et elle écartera les cuisses. — Tu as raison, Si H'med. La qualité d'un homme se mesure à l'aune de la docilité de sa femme. » Allons donc ! (E.J. ; p. 266-267)

Dans ce fragment, les deux *chibanis* débattent sur le rôle et la manière de soumettre les femmes dans leur société. À ce premier dialogisme entre les vieillards s'ajoute la voix ironique d'Huriya, qui vient commenter et mettre à distance leurs propos. Elle met en lumière l'incapacité des hommes – constamment en recherche d'une nouvelle femme – à respecter leur rôle de père. Elle juge également le discours sur le rôle social que ces deux hommes imposent aux femmes arabes qui « veulent faire comme les Européennes ». L'argent est perçu comme un moyen de rendre docile la femme, de lui faire écartier les cuisses. Or, en intégrant ces différentes voix au sein d'un même récit, Huriya confronte et révèle les tensions qui traversent son propre rapport aux normes de genre. De ce fait, la réplique finale « Allons donc ! » marque la distance critique instaurée par la narratrice à l'égard de ces discours.

La polyphonie apparaît ainsi comme l'une des modalités privilégiées par lesquelles ces œuvres mettent en crise l'unité du sujet. En faisant dialoguer des voix parfois antagonistes, elles donnent à entendre un « je » qui ne préexiste pas au récit, mais se construit au croisement de discours hétérogènes. L'identité émerge donc d'un processus de négociation permanent entre les multiples paroles qui la traversent. En définitive, les analyses qui précèdent montrent que la fragmentation ne constitue jamais un simple effet de style. Qu'elle prenne la forme d'une polyphonie énonciative ou d'une alternance des points de vue, elle remet en cause la possibilité d'un récit continu et d'un sujet pleinement unifié. Reste toutefois à comprendre ce que produit une telle écriture. Si ces œuvres donnent à voir un sujet traversé de contradictions, elles ne se

limitent pas à enregistrer cette faille : elles élaborent, à partir d'elle, une véritable poétique où la mise en récit et la fiction permettent de transformer l'expérience vécue en vérité subjective.

3.2. Écrire pour devenir sujet

Dans les œuvres du corpus étudié, l'écriture devient l'espace où le sujet, d'abord constitué par des discours qui le précèdent, peut reprendre une position d'énonciation afin de négocier, déplacer et réorganiser les catégories à travers lesquelles il a été défini. Chez Bouraoui, la Nina terrée dans le silence et façonnée par les normes sociales, familiales et culturelles dialogue avec une subjectivité nouvelle, qui émerge dans l'espace littéraire et qui s'autorise à dire, écrire et dévoiler :

Ne pas répondre. Ne pas raconter. Et d'où viendra la force de parler ? Et d'écrire ? D'écrire sans regretter. D'écrire sans avoir peur. Du regard des autres. De leurs questions. De mes réponses. Comment contrôler toutes ces petites vérités ? Comment les valider ? Tout ce que j'écris, tout ce que je répète, comme une enfant mal élevée. Ou comme une enfant qui ment. (G.M ; p. 172)

La difficulté de Nina à prendre la parole ne renvoie pas seulement à un interdit extérieur qui empêcherait mécaniquement l'expression de soi. Elle semble témoigner aussi de l'intériorisation des normes qui façonnent son rapport à elle-même. La narratrice exprime ses peurs, elle redoute le regard des autres, leurs questions. La crainte du regard social fait écho à la notion de *subjection* – en français, l'assujettissement – introduite par Judith Butler dans *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* : « Obligé de chercher la reconnaissance de sa propre existence dans des catégories, des termes et des noms qui ne sont pas de son fait, le sujet cherche le signe de sa propre existence en dehors de lui-même, dans un discours à la fois dominant et indifférent »¹⁵⁰. Les catégories qui rendent le sujet intelligible constituent également les conditions de son assujettissement, puisqu'elles déterminent les conditions à partir desquelles il peut être reconnu comme sujet¹⁵¹. Ainsi, la voix du silence de Nina – « Ne pas répondre. Ne pas raconter » – révèle que les normes sociales ont déjà été incorporées et qu'elles conditionnent sa capacité à reconnaître sa propre parole légitime. Cette voix interroge la possibilité de gérer les souvenirs, les « petites vérités » qui fondent son vécu. Toutefois, la

¹⁵⁰ BUTLER J., *Theories in Subjection: The Psychic Life of Power*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 20. Traduction personnelle issue de l'anglais : « Bound to seek recognition of its own existence in categories, terms, and names that are not of its own making, the subject seeks the sign of its own existence outside itself, in a discourse that is at once dominant and indifferent. Social categories signify subordination and existence at once. In other words, within subjection the price of existence is subordination ».

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 10-11.

prise de parole à travers l'écriture la « prot[ège] du monde » (G.M. ; p. 20), et laisse libre cours à une subjectivité nouvelle qui répète son passé « comme une enfant qui ment ». Cette comparaison rappelle le soupçon qui pèse sur certaines paroles considérées comme illégitimes. La figure de l'enfant, dont la parole peut être disqualifiée comme mensongère ou imaginaire, fait écho à une position de marginalité où le sujet doit constamment justifier la validité de son récit. Or, l'écriture transforme précisément cette position de fragilité en possibilité d'énonciation puisque ce qui pouvait être perçu comme une invention devient une modalité d'accès à une vérité subjective. Loin d'invalider le récit, cette comparaison révèle que la vérité de soi ne se préexiste pas au récit sous une forme stable ou définitive. Elle se construit dans l'acte même de raconter, à travers une négociation entre mémoire, imagination et mise en forme littéraire. Les « petites vérités » évoquées par la narratrice ne sont plus les faits bruts du vécu, mais des vérités réélaborées par le récit, situées à l'intersection de la mémoire et de l'invention.

Si Bouraoui met en scène le moment où la parole cherche encore à s'autoriser face aux normes intériorisées, Rachid O. donne à voir une autre modalité de ce mouvement. En effet, l'écriture devient le lieu où celui qui était placé en marge peut devenir le centre de sa propre représentation. Ce déplacement apparaît également dans *L'enfant ébloui*, où l'écriture transforme celui qui était objet du regard des autres en sujet organisateur de son propre récit. Le récit transforme alors le rapport du sujet à son propre vécu. La fiction transforme le matériau autobiographique. Nous ne parlons pas de Rachid O. en tant qu'auteur mais de Rachid en tant que « héros d'un roman » (E.E. ; p. 8). Le narrateur revendique explicitement la transformation de l'auteur en personnage romanesque et donc, en une subjectivité nouvelle. D'abord, l'écriture lui permet de devenir le personnage principal de sa propre existence. Dès le préambule, le narrateur affirme que son rêve d'enfant était d'« être le héros d'un livre, le personnage principal dans le roman d'un écrivain » et précise que ce désir lui paraissait « anormal » parce qu'il ne correspondait pas aux attentes sociales. Le récit réalise précisément ce fantasme : celui qui se sentait marginal devient le centre du texte. En racontant sa propre histoire, il ne se réduit plus à un objet du regard des autres pour devenir celui qui se raconte et qui organise son propre récit.

Dans *L'Armée du salut*, l'écriture devient un moyen de retournement du regard d'autrui. L'œuvre se termine sur une tension entre les paroles de Jean qui, après s'être fait quitter par Abdellah, fait parvenir à ses collègues que ce dernier ne serait « qu'une petite pute, comme il y en a tant au Maroc, un arriviste sans scrupule, un mal élevé, un con, un ingrat. Un être noir. Un briseur de cœur. Un pauvre type égoïste qui ne méritait pas qu'on s'intéresse à lui. Un

monstre » (A.S. ; p. 153). Toutefois, cette tentative de fixer son identité est contestée par l'écriture. En reprenant la narration de son histoire, Taïa reconfigure le rapport de pouvoir discursif puisque celui qui était défini par le regard de l'autre devient celui qui organise le récit de sa propre existence. Le discours réflexif qui suit les paroles de Jean met en scène le processus par lequel le narrateur tente de se réapproprier une identité que les autres cherchent à définir à sa place. Ce retournement n'implique cependant pas une sortie hors des rapports de pouvoir. Comme le montre Butler à travers le « paradoxe de l'assujettissement »¹⁵², le sujet ne se constitue jamais indépendamment des structures qui l'ont initialement contraint. Abdellah est contraint de passer par le langage – même outil qui l'a blessé et défini de l'extérieur – pour pouvoir déplacer les catégories qui le définissaient et produire une autre intelligibilité de lui-même. Face aux qualificatifs dévalorisants qui lui sont attribués, Abdellah oppose un récit tourné vers le devenir fondé sur l'incertitude et la reconstruction. Il lui faudra « [se] construire dans le doute », « [se] perdre complètement pour mieux [se] retrouver » ou encore « constituer enfin [...] une armée pour [son] salut » (A.S. ; p. 154). Cette trajectoire rejoint la formule de Foucault reprise par Butler lorsqu'elle invite à résister aux identités imposées par l'ordre social ou juridique : « Peut-être que la cible aujourd'hui n'est pas de découvrir ce que nous sommes, mais de refuser ce que nous sommes »¹⁵³. L'image de l'« armée pour [son] salut » matérialise le mouvement par lequel Abdellah transforme la vulnérabilité produite par les discours qui l'ont assigné en espace de reconstruction de soi¹⁵⁴. La clôture du récit est ainsi significative : alors que le discours de Jean cherche à enfermer Abdellah dans une identité définitive, la dernière parole revient au narrateur qui se définit au contraire par un processus inachevé de construction.

En ce sens, la mise en récit ne conduit jamais à la révélation d'une identité stable ou préexistante. Elle permet plutôt au sujet de reprendre une position active dans la construction de son propre récit. En articulant mémoire, invention et réélaboration du vécu, ces formes de mise en récit de soi font émerger une subjectivité toujours en mouvement, traversée par des voix et des identités parfois contradictoires. Loin de restaurer l'unité du sujet, elle en donne à voir les fractures, les hésitations et les recompositions successives. Le sujet qui se construit dans ces œuvres apparaît dès lors comme fondamentalement non unifié, produit d'une

¹⁵² *Ibid.*, p. 2.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 101. Traduction personnelle issue de l'anglais : « Maybe the target nowadays is not to discover what we are, but to refuse what we are ».

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

négociation permanente entre les différentes instances qui le composent. Il s'agira à présent d'examiner comment cette subjectivité en construction transforme le vécu en matière littéraire et produit une vérité de soi par la fiction.

3.3. Du vécu au personnage, la fiction comme élaboration d'une vérité de soi

Après avoir montré que la subjectivité se construit dans la rencontre avec des voix multiples, il convient d'interroger la manière dont l'écriture permet au sujet de s'appropriier ces expériences et ces héritages. Le passage du vécu au récit constitue ainsi un moment essentiel de cette construction : l'écriture ne se contente pas de conserver une trace du passé, mais engage un travail de reconfiguration de soi. Il s'agit alors de comprendre ce qui rend possible cette mise en récit du vécu et pourquoi les écrivain·es choisissent de passer par la fiction et la construction d'un personnage plutôt que par la simple restitution de leur expérience. Cette réflexion apparaît notamment dans *Entre les jambes* de Huriya, où la narratrice met en scène son propre geste d'écriture à travers un dialogue avec son grand-père défunt :

Tu ne m'en veux pas d'avoir écrit ce que j'ai écrit ? — *Personne ne peut t'en vouloir. Pas même moi ; même si tu as raconté ma vie intime. Enfant, tu voulais écrire comme Proust. Aujourd'hui, tu n'as fait qu'écrire le vrai. Il fallait que ce soit écrit. Maintenant, c'est fait.* — J'ai honte d'avoir dévoilé ton intimité. — *Redresse tes yeux... Regarde-moi... N'aie pas honte de ce que tu as écrit... N'aie jamais honte de rien. Sache que la littérature décore ses mains au henné, porte les caftans qui lui plaisent, se maquille comme elle veut, mais jamais, jamais elle ne porte le voile de la honte.* » (E.J. ; p. 345-347)

Dans cet extrait, le dialogue avec le grand-père défunt devient un espace métadiscursif¹⁵⁵ dans lequel l'écrivaine interroge la légitimité de son entreprise littéraire. En faisant parler une figure disparue, Huriya recourt à un dispositif fictionnel qui lui permet de mettre en scène ses propres interrogations quant à la légitimité de son écriture. La fiction devient un espace de négociation où la honte, la culpabilité et le désir d'écrire peuvent être rejoués et réélaborés. Plus encore, le dialogue fictif avec le grand-père peut être lu comme une véritable scène d'autorisation de l'écriture. À travers cette parole d'outre-tombe, la narratrice met en scène le conflit qui l'oppose à son propre projet littéraire : la crainte d'avoir trahi son histoire familiale et la honte d'avoir exposé une intimité qui ne lui appartient pas entièrement. En accordant

¹⁵⁵ YANOSHEVSKY G., *Les discours du Nouveau Roman* [en ligne], Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.54712>, consulté le 6 juillet 2026.

symboliquement son assentiment à l'œuvre – « *Personne ne peut t'en vouloir* » –, le grand-père libère la narratrice de cette culpabilité et légitime le travail de transformation opéré par l'écriture. De cette manière, Le recours à la fiction apparaît comme la condition même de cette élaboration : c'est précisément parce qu'elle invente cet échange impossible que la narratrice peut mettre en scène ses doutes, les confronter et finalement les dépasser.

De plus, le grand-père semble établir une tension entre le désir d'enfance d'« écrire comme Proust » et le fait d'avoir finalement « écrit le vrai ». Cette formule entre en résonance avec le célèbre postulat de Proust : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature »¹⁵⁶. Plus qu'une opposition entre fiction et vérité, cette référence invite cependant à interroger la manière dont la littérature permet de faire émerger une vérité du sujet. Chez Proust, la littérature ne consiste pas à reproduire immédiatement l'expérience vécue, mais à élaborer, par le travail de la forme, une vérité du sujet qui ne pourrait apparaître autrement¹⁵⁷. La métaphore du maquillage confirme cette conception de la littérature : les ornements de l'écriture ne dissimulent pas une vérité qui existerait en dehors du texte, ils constituent au contraire les moyens par lesquels cette vérité devient visible. Autrement dit, Huriya associe explicitement le travail de la forme littéraire à une possibilité de transformation du rapport au vécu. La fiction ne recouvre donc pas le vécu d'un voile mensonger, elle lui donne une forme à travers laquelle le sujet peut le comprendre et s'affranchir des normes sociales qui lui imposent la honte.

La référence à Proust ne constitue pas un cas isolé dans le corpus. Dans un entretien, Taïa renvoie à une conception proustienne de l'écriture :

En ce moment, j'écris des textes où le *je* et la fiction interviennent. Ce que je lis après n'est plus moi, ça devient autre chose. Là encore, c'est la leçon de Proust. À partir du moment où l'on manipule les mots, où l'on joue sur le ton, la chronologie, les épisodes, les couleurs, il y a quelque chose de nouveau qui émerge et qui me surprend, moi le premier¹⁵⁸.

Pour lui, la « leçon de Proust » n'est pas de reproduire fidèlement le réel mais de comprendre que le travail littéraire transforme l'expérience au lieu de la reproduire. En ce sens, « le vrai »

¹⁵⁶ BELLIA A., « À la recherche de la vérité perdue. Marcel Proust et la métaéthique », in *French Studies in Southern Africa*, n° 48, 2018, p. 17.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 25. Tel que Bellia le rappelle : « La création romanesque est pour Proust l'expression la plus profonde du moi et de la vie intérieure, une manifestation de la subjectivité de l'auteur par laquelle, presque sans le savoir, il exprime un vécu qui prend du sens seulement dans l'œuvre littéraire une fois conçue ».

¹⁵⁸ GENON A. et ISABELLE G. (éd.), *Lisières de l'autofiction : Enjeux géographiques, artistiques et politiques : Colloque de Cerisy*, Presses universitaires de Lyon, 2016, p. 245.

évoqué par le grand-père désigne donc plutôt une vérité intime qui émerge grâce au travail de l'écriture. Ainsi, l'intervention du grand-père redéfinit le rôle de l'écrivain·e. Alors que la narratrice revendique un lien de filiation direct avec son œuvre, le grand-père lui rappelle que l'écriture consiste moins à produire un double de soi qu'à permettre l'émergence de quelque chose de nouveau. À l'instar de la « leçon de Proust » évoquée par Taïa, le travail littéraire transforme l'expérience vécue en une forme autonome qui excède son origine autobiographique. Si Huriya transforme son vécu en récit et en personnage, c'est parce que la fiction lui permet de faire entendre des voix, de rejouer des conflits et de produire un sens qui n'existerait pas dans la simple restitution des faits. Le « vrai » reflète donc le résultat d'un travail de réélaboration du vécu par la fiction. Dès lors, la mise en récit conduit à la construction d'une subjectivité narrative issue de la négociation entre l'expérience vécue, la mémoire et les ressources de la fiction. Cette subjectivité narrative émerge précisément de cette négociation : elle ne remplace pas les identités antérieures mais les reconfigure en les mettant en dialogue. Produite par le récit, elle transforme la honte exprimée par la narratrice en matériau littéraire et lui permet de reconfigurer les assignations qui pesaient sur elle. Cette conception rejoint les enjeux de l'autofiction qui, sans reproduire fidèlement l'expérience vécue, explore la manière dont l'écriture transforme le rapport du sujet à lui-même. Bien que Proust ne puisse être considéré comme un auteur autofictionnel au sens théorique du terme, son œuvre a contribué à rendre pensable une narration autodiégétique¹⁵⁹ dans laquelle l'expérience biographique constitue une matière à transformer¹⁶⁰. Chez Huriya comme chez Taïa, la fiction apparaît ainsi moins comme un éloignement du réel que comme le moyen privilégié par lequel le sujet peut transformer son expérience en une vérité partageable.

Pour conclure, la subjectivité qui émerge de ces récits ne repose ni sur la découverte d'une identité cachée ni sur l'affirmation d'un moi souverain. Elle se construit dans un mouvement d'appropriation : le sujet reprend les matériaux qui lui préexistent pour les inscrire dans une nouvelle configuration narrative. La fiction ne vient donc pas combler un manque ou masquer une réalité insuffisante ; elle constitue l'espace où une expérience peut devenir intelligible. De cette manière, il s'agit avant tout de comprendre ce que le récit rend possible pour le sujet. Écrire permet alors non seulement de raconter ce qui a été vécu mais en outre de

¹⁵⁹ GENETTE G., *Figures III*, op. cit., p. 258.

¹⁶⁰ CARRIER-LAFLEUR T., « Proust et l'autofiction : vers un montage des identités » [en ligne], *@nalyse*, vol. 5, n° 2, 2010, p. 3-4. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/1866/18969>, consulté le 11 juillet 2026.

produire une nouvelle relation à ce vécu, dans laquelle le sujet devient capable d'habiter autrement son histoire.

Conclusion

Au terme de ce mémoire, il convient de revenir brièvement à la question qui l'a orienté : comment les œuvres du corpus mettent-elles en scène la production sociale des normes de genre, de sexualité et de lisibilité des sujets, tout en ouvrant des espaces de déplacement, de contournement ou de reconfiguration ? À travers l'analyse de *L'enfant ébloui*, *L'armée du salut*, *Garçon manqué* et *Entre les jambes*, il s'agissait ainsi d'interroger la marge – en tant que position produite par des systèmes de classement et de normalisation –, tout en examinant ce que cette position permet aux œuvres de révéler et de déplacer. Elle a permis de préciser successivement certaines conditions de production de la marge, les possibilités de déplacement qu'elle ouvre et les effets de cette instabilité sur les formes littéraires.

Le premier acquis de cette recherche concerne les conditions de production de la marge. L'analyse a montré que les protagonistes ne sont pas marginales et marginaux en elleux-mêmes : leur position périphérique se construit dans leur confrontation à des systèmes de classement qui organisent les identités, les comportements et les corps. La langue, la famille et le corps apparaissent ainsi comme des instances de normalisation. La langue détermine ce qui peut être dit, nommé et rendu intelligible ; la famille transmet et reproduit des rôles, des postures et des hiérarchies de genre ; le corps devient une surface sur laquelle s'inscrivent les attentes sociales, sexuelles, religieuses et/ou nationales. La marginalité apparaît dès lors comme l'effet d'un écart entre les sujets et les catégories qui prétendent les rendre lisibles. Les œuvres donnent ainsi à voir que la norme produit les catégories à partir desquelles certains sujets peuvent être reconnus comme conformes, tandis que d'autres sont constitués comme déviants, dissonants ou difficilement lisibles, rappelant ici la thèse de Judith Butler, balise théorique centrale dans le travail que nous avons mené.

Le deuxième acquis tient au statut ambivalent de la marge comme position de dévoilement et de déplacement. Parce qu'ils se situent à distance des catégories dominantes, les personnages rendent visibles les mécanismes par lesquelles celles-ci s'imposent comme des normes. De cette manière, leur position permet de faire apparaître le caractère construit et parfois contradictoire des assignations de genre, de sexualité, de langue ou d'appartenance. La marge ne constitue toutefois pas pour autant un espace d'émancipation univoque. Les œuvres montrent plutôt une pluralité de stratégies par lesquelles les sujets composent avec les normes – passant du silence au travestissement –. Ces pratiques peuvent permettre de contourner une contrainte, de préserver une part de soi ou de déplacer les frontières de la lisibilité, sans

nécessairement abolir les rapports de pouvoir qui les ont produites. En ce sens, la marge se perçoit comme une position instable depuis laquelle les normes peuvent être observées, négociées et ponctuellement déplacées.

Le troisième acquis concerne enfin les effets de cette instabilité sur les formes littéraires. Les œuvres du corpus inscrivent la difficulté de stabilisation identitaire dans leur propre écriture. De cette façon, le retour à l'enfance s'effectue par une mémoire fragmentaire, faite de reprises et de discontinuités ; l'énonciation subjective se construit au croisement de voix multiples et parfois contradictoires ; les récits brouillent les frontières entre les formes et catégories génériques. Par conséquent, l'instabilité qui caractérise les expériences racontées se prolonge dans la structure même des œuvres. Celles-ci élaborent des configurations formelles capables de maintenir la pluralité, la discontinuité et la contradiction qui traversent le sujet. De ce fait, l'instabilité qui traverse les expériences des personnages devient une dimension de leur écriture. C'est à partir de ce constat que les trois acquis précédents peuvent être réunis.

Ces trois acquis convergent ainsi vers un même constat : les œuvres cherchent à donner une forme à l'instabilité des sujets qu'elles mettent en scène. Dans cette perspective, nous pourrions réinvestir l'expression d'« écriture de la faille » proposée par Isabelle Grell¹⁶¹. Bien que Grell l'emploie dans le cadre de sa réflexion sur l'autofiction – notamment pour désigner une écriture qui assume les fragments, les lacunes et la dispersion du sujet – son expression permet également de penser autrement les œuvres de notre corpus. L'idée¹⁶² selon laquelle l'écriture peut prendre appui sur ce qui résiste à toute forme de clôture identitaire fait notamment écho aux œuvres étudiées. La chercheuse évoque d'ailleurs l'exemple de *Garçon manqué* où l'écriture naitrait d'une faille identitaire et culturelle¹⁶³. Grell associe cette faille à un ensemble de ruptures existentielles, physiques ou psychologiques qui brisent l'unité du sujet et le confrontent directement au vide, au secret ou au traumatisme¹⁶⁴. Dans le cadre de notre mémoire, cette faille peut être entendue plus largement comme l'écart entre les sujets et les catégories censées les définir : entre les langues, entre les genres et entre les formes littéraires. Or, plutôt que de chercher à réduire cet écart, les œuvres le maintiennent et en font quelque chose. La dissonance devient ainsi une matière littéraire. De cette manière, les œuvres ne transforment pas nécessairement la discontinuité en unité, elles peuvent aussi choisir de la

¹⁶¹ Grell I., *op. cit.*, p. 69.

¹⁶² Cf. *Ibid.*, p. 69-70.

¹⁶³ Cf. *Ibid.*, p. 70.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 69-80.

laisser ouverte, de lui donner une forme et de faire entendre ce qui, dans le sujet, demeure irréductible aux catégories qui prétendent le rendre visible. C'est en ce sens qu'« écrire la faille » peut permettre de nommer le mouvement général qui traverse le corpus.

Cette analyse comporte néanmoins plusieurs limites qu'il convient de prendre en compte dans la portée des résultats avancés. La première tient à la taille du corpus, constitué de quatre œuvres seulement. Si leur mise en regard permet de révéler des mécanismes communs de production et de négociation de la marginalité, elle ne saurait conduire à généraliser ces observations à l'ensemble des littératures maghrébines ou francophones. Les configurations analysées restent liées aux choix particuliers des œuvres retenues et aux trajectoires singulières de leurs protagonistes. Une deuxième limite concerne le rapprochement de contextes algérien et marocain. Si celui-ci permet de mettre en évidence certaines logiques communes de normalisation, il ne doit pas conduire à homogénéiser des contextes historiques, sociaux, culturels et religieux distincts. Les normes et les formes de marginalisation observées dans les œuvres ne peuvent donc être rapportées à un modèle unique de société maghrébine. Les différences entre les trajectoires des personnages et entre les espaces représentés invitent au contraire à maintenir cette hétérogénéité au sein même de l'analyse comparative afin de ne pas tomber dans un essentialisme des plus problématique. Une troisième limite tient au rapprochement de plusieurs ordres de catégorisation : le mémoire met en relation les catégories de genre et de sexualité avec les catégories génériques qui organisent les formes littéraires. Ce rapprochement nous permet d'observer, dans des domaines différents, les processus de classement, de stabilisation et de brouillage qui traversent les œuvres. Il ne signifie toutefois pas que le genre social, le genre sexuel et le genre littéraire fonctionnent selon des mécanismes identiques. Leur mise en relation constitue un choix de lecture permettant de mettre au jour une tension commune autour des catégories sans pour autant les confondre. Enfin, notre analyse reste nécessairement liée au cadre théorique que nous avons adopté. Les notions de norme, de marge et de genre ont permis d'éclairer certains aspects du corpus mais elles ne sauraient épuiser la pluralité des interprétations possibles. D'autres approches pourraient faire ressortir d'autres dimensions des œuvres et conduire à déplacer certaines conclusions formulées ici. Reconnaître ces limites revient à préciser notre geste : loin de prétendre épuiser les significations des œuvres du corpus étudié, nous montrons comment leur représentation de subjectivités dissonantes s'articule à un travail de déplacement des catégories et des formes narratives.

Cette réflexion pourrait être prolongée en élargissant le corpus à d'autres œuvres francophones qui mettent en scène des subjectivités situées à la marge des catégories dominantes. Il s'agirait alors d'examiner si ce que nous avons appelé ici « écriture de la faille » constitue une manière plus largement partagée de représenter des sujets dont l'identité ne se laisse pas entièrement saisir par les cadres sociaux. Un tel élargissement permettrait notamment de confronter les configurations observées dans les œuvres étudiées à d'autres contextes et à d'autres formes de dissonance. La faille pourrait dès lors devenir l'un des lieux à partir desquels la littérature invente d'autres manières de rendre le sujet visible.

Bibliographie

Œuvres du corpus

- BOURAOUI N., *Garçon manqué*, Paris, Stock, 2000.
Huriya, *Entre les jambes*, Paris, Le Nouvel Attila, 2021.
O. R., *L'enfant ébloui*, Paris, Gallimard (L'infini), 1995.
TAÏA A., *L'armée du salut*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2006.

Études critiques

Études sur les œuvres

- ARENBERG N. M., « Appropriating the Masculine in Nina Bouraoui's "Garçon manqué" », in *Dalhousie French Studies*, vol. 105, 2015, p. 1-10.
- BOULE J.-P., *Abdellah Taïa, la mélancolie et le cri*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2020.
- CAIAZZO F., « Spatialité de l'intimité sexuelle dans l'œuvre d'Abdellah Taïa : d'un "chez soi" impossible à l'espace public », in *Postures*, n° 31, 2020, p. 1-16.
- EL ACHIR K., *Transgression et identité autofictionnelle dans l'œuvre de Rachid O. : L'enfant ébloui, Plusieurs vies, Chocolat chaud et Ce qui reste*, Paris, L'Harmattan (Homotexualités), 2014.
- EL MESTOR B., « La marge et transgression dans le discours littéraire d'Abdellah Taïa », in *African Journal of Literature and Humanities*, vol. 5, n° 3, 2024, p. 15-23.
- FERNANDES M., « Confessions d'une enfant du siècle : Nina Bouraoui ou la "bâtarde" dans *Garçon manqué* et *La Vie heureuse* », in *L'Esprit Créateur*, vol. 45, n° 1, 2005, p. 67-78.
- FOERSTER M., « Découverte de la sexualité dans *Le Pain nu* de Mohamed Choukri et *L'Armée du salut* d'Abdellah Taïa » [en ligne], in *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n° 20, 2018, p. 105. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/rhei/4570>, consulté le 21 décembre 2025.
- GOUYON M., « Abdellah Taïa et "l'ethnologie de soi-même" : Du point de vue de l'objet à la construction de l'objet », in *Tumultes*, n° 41, 2013, p. 185-204.
- IVEY B., « Affect, Postmemory and Gender in Nina Bouraoui's *Sauvage* and *Garçon Manqué* », in *International Journal of Francophone Studies*, vol. 21, n° 3, 2018, p. 325-345.
- KARLSSON H., « Une identité de fracture : Une étude de *Garçon manqué* et *Je ne parle pas la langue de mon père* », in *Département de culture et communication*, 2011, p. 1-25.

MANSUETO C., « La problématique de l'exil dans la littérature maghrébine féminine : *Garçon manqué* de Nina Bouraoui, *Ce pays dont je meurs* de Fawzia Zouari et *Zeïda de nulle part* de Leïla Houari » [en ligne], n° 4, 2013, p. 34-45. Disponible sur : www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm, consulté le 10 juin 2026.

MITTERRAND F., « Rachid O. » [en ligne], *Jour de Fred*, France Inter, 2013. Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/jour-de-fred/rachid-o-2088777>, consulté le 17 janvier 2026.

NCUBE G., « Repenser la construction transméditerranéenne de la sexualité “minoritaire” : Rachid O., Abdellah Taïa et Eyet-Chékib Djaziri », in *Dire*, n° 5, 2014, p. 122-133.

—, « Writing Queer Desire in the Language of the “Other”: Abdellah Taïa and Rachid O. », in *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, vol. 6, n° 1, 2014, p. 87-96.

Taïa A., « En chute » [en ligne], *Crossing Border*. Disponible sur : <https://www.crossingborder.nl/en/chronicles-story/en-chute>, consulté le 13 février 2026.

ZAGANIARIS J., « La question Queer au Maroc : Identités sexuées et transgenre au sein de la littérature marocaine de langue française », in *Confluences Méditerranée*, n° 80, 2012, p. 145-161.

—, « Transgenre et transsexualité dans la littérature marocaine de langue française », in *Savoir/Agir*, n° 20, 2012, p. 71-78.

Études sur le genre, les sexualités et les normes

BEAUVOIR S. de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1986.

BENTOUHAMI-MOLINO H., *Judith Butler : Race, genre et mélancolie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2022.

BERENI L. e.a., *Introduction aux études sur le genre*, 2^e éd. revue et augmentée, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2012.

—, *Introduction aux études sur le genre*, 3^e éd. revue et augmentée, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2020.

BUTLER J., « Faire et défaire le genre », conférence donnée le 25 mai 2007 à l'Université Paris X-Nanterre, dans le cadre du CREART (Centre de Recherche sur l'Art) et de l'École doctorale « Connaissance et Culture », texte traduit par Marie Ploux.

—, *Theories in Subjection: The Psychic Life of Power*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

- , *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par C. Kraus, Paris, La Découverte, 2005.
- , *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge, 2014.
- GARBACIK J., *Gender & Sexuality For Beginners*, Danbury, For Beginners LLC, 2013.
- GARBER M., *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, New York, Routledge, 1997.
- RENNES J. (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2016.
- SEDGWICK E. K., *Épistémologie du placard*, trad. de l'anglais par CERVULLE M., Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

Études sur les marges, les marginalités et les rapports de pouvoir

- DOTTI F., « Une histoire des marges, l'histoire depuis la marge », in *Modernos & Contemporâneos*, vol. 4, n° 9, 2020, p. 7-23.
- FOUCAULT M., *Les anormaux : Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard / Éditions du Seuil (Hautes Études), 1999.
- , « La folie et la société » [en ligne], conférence à la faculté des arts libéraux de l'université de Tokyo, octobre 1970, publiée dans *Dits et Écrits*, tome III, texte n° 222. Disponible sur : <http://1libertaire.free.fr/MFoucault184.html>, consulté le 17 mars 2026.
- , *Dits et écrits*, IV, Paris, Gallimard, 1994.
- , *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard (Tel), 2014.
- LAHOUSTE C., « Déjouer l'assignation identitaire, se faire "vaporisable" : Des marginalités émancipatrices chez Olivia Rosenthal et Antoine Boute », in *Nouvelles Études Francophones*, vol. 37, n° 1, 2022, p. 14-26.
- LINCONSTANT L., BEAUVIEUX F. et AIX-MARSEILLE E., « Introduction. Raconter les sexualités depuis la marge : interroger la domination », in *GLAD!*, n° 5, 2018. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/glad/1435>, consulté le 28 février 2026.

Études sur la littérature francophone et les rapports aux langues

- CANDEA M. et VERON L., *Le français est à nous ! : Petit manuel d'émancipation linguistique*, Paris, La Découverte (Poche / Essais), 2021.
- GAUVIN L., *Des littératures de l'intranquillité*, Paris, Karthala (Lettres du Sud), 2023.
- , *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
- , « Décalage langagier : le sentiment de la langue chez les écrivains québécois » [en ligne], in *Linguistique et poétique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 15-22. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/books.pub.42344>, consulté le 18 mars 2026.

JAWAD H. A., « Repetition in Literary Arabic: Foregrounding, Backgrounding, and Translation Strategies », in *Meta*, vol. 54, n° 4, 2009, p. 753-769.

LARBI M., « De l'hétérolinguisme littéraire : pour renouveler les études littéraires amazighes », in *Revue Taskla*, n° 1, 2025, p. 77-92.

MONTANDON A., « Les caractères nationaux dans la littérature française : problèmes de méthode », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 54, 2002, p. 251-269.

NAJJAR I., « "Repetition" in Arabic-English Translation: The case of *Adrift on the Nile* », in *International Journal of Foreign Language Teaching & Research*, vol. 3, 2015, p. 24-34.

OTHEGUY R. e.a., « Clarifying Translanguaging and Deconstructing Named Languages: A Perspective from Linguistics », in *Applied Linguistics Review*, vol. 6, n° 3, 2015, p. 281-307.

QUITOUT M., « L'arabe, le français, l'amazighe au Maroc : un patrimoine culturel national », in *Cahiers du RIFAL*, n° 22, 2001, p. 60-65.

REDOUANE N., « La littérature maghrébine d'expression française au carrefour des cultures et des langues », in *The French Review*, vol. 72, n° 1, 1998, p. 81-90.

RIFFARD C., « Compte rendu de [SUCHET M. *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Éditions Classiques Garnier (Perspectives comparatistes), 2014] », in *Études littéraires africaines*, n° 38, 2014, p. 221-223.

SALMOUNE N. et CAMET S., « Le tabou et la langue de l'autre » [en ligne], in *Cahiers de langue et de littérature*, vol. 1, n° 10, 2017, p. 97. Disponible sur : <https://asjp.cerist.dz/en/article/66813>, consulté le 17 mars 2026.

SERGHINI J., « Nouvelle génération d'écrivains maghrébins et subsahariens de langue française : nouveaux rapports à la langue française ? », in *Synergie Chili*, n° 6, 2010, p. 121-137.

SOUKEHAL R., « La France, l'Algérie et le français : Entre passé tumultueux et présent flou », in *Les Cahiers de l'Orient*, vol. 103, n° 3, 2011, p. 47-60.

Études sur le monde arabe et les représentations culturelles

ABOU ALI Y., *Al-thalûth al-muharram, dirâsa fî l-dîn, wa l-jins wa l-sira' al-tabaqî* [La trilogie interdite. Études sur la religion, le sexe et la lutte des classes], Beyrouth, Dar al-Kunûz al-adabiyya, 1999.

AMER S., « Medieval Arab Lesbians and Lesbian-Like Women », in *Journal of the History of Sexuality*, vol. 18, n° 2, 2009, p. 215-236.

BOUHDIBA A., *La sexualité en Islam*, 7^e éd., Paris, Quadrige/Puf, 1975.

CHEBEL M., *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

- , *L'érotisme arabe*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 2014.
- COURTRAY F., « La loi du silence. De l'homosexualité en milieu urbain au Maroc », in *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, vol. 23, n° 1, 1998, p. 108-119.
- EL NEFZAOU M., *Le jardin parfumé : Manuel d'érotologie arabe du Cheikh Nefzaoui*, traduit par le baron R*** et présenté par Mohamed Lasly, Paris, Minerve, 1991.
- EL-ROUAYHEB K., *Before Homosexuality in the Arab-Islamic World, 1500-1800*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- GBANOU S. K., « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », in *Tangence*, n° 75, 2004, p. 83-105.
- LAMRABET A., « Les femmes et l'islam : une vision réformatrice » [en ligne], in REYNIE D. (dir.), *Valeurs d'Islam*, 2015, n° 8. Disponible sur : <https://www.fondapol.org/etude/asma-lamrabet-les-femmes-en-islam-une-vision-reformiste-huitieme-note-de-notre-serie-valeurs-dislam/>, consulté le 9 février 2026.
- LISSIGUI A., « Variation sur une typologie des corps dans l'imaginaire littéraire au Maroc » [en ligne], in *Itinéraires*, n° 3, 2011, p. 61-74. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/itineraires.1507>, consulté le 4 novembre 2025.
- MASSAD J. A., *Desiring Arabs*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- MERNISSI F., *La peur-modernité : conflit Islam démocratie*, Paris, Albin Michel, 1992.
- MURRAY S. O., « Southwest Asian and North African Terms for Homosexual Roles », in *Archives of Sexual Behavior*, vol. 24, n° 6, 1995, p. 623-629.
- PIVERT B. (dir.), *Homosexualité(s) et littérature, Revue d'Art et de Littérature, Musique*, n° 10, Mazères, Le Chasseur abstrait éditeur, 2009.
- REBUCINI G., « Masculinités hégémoniques et “sexualités” entre hommes au Maroc : Entre configurations locales et globalisation des catégories de genre et de sexualité », in *Cahiers d'études africaines*, vol. 53, 2013, p. 387-415.
- SIRAJ A., « Alternative Realities: Queer Muslims and the Qur'an », in *Theology & Sexuality*, vol. 22, n° 1-2, 2016, p. 89-101.
- SLIMANI L., *Sexe et mensonges. La vie sexuelle au Maroc*, Paris, Éditions des Arènes, 2017.
- ZEKRI K., « Le sujet et son corps dans le roman marocain » [en ligne], in *Itinéraires*, n° 3, 2011, p. 45-59. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/itineraires.1502>, consulté le 19 septembre 2025.

Théorie littéraire

- CALLE-GRUBER M., « Liminaire », in *Littérature*, vol. 2, n° 142, 2006, p. 3-6.
- CHIANTARETTO J.-F. (dir.), *Écritures de soi, Écritures des limites*, Paris, Hermann, 2014.
- DERRIDA J., « The Law of Genre », in *Glyph: Johns Hopkins Textual Studies*, n° 7, 1980, p. 202-232.
- DOUBROVSKY S., « C'est fini », entretien avec I. Grell, in FOREST P. (dir.), *Je & Moi, La NRF*, n° 598, 2011, p. 21-30.
- GARRIC N. et Calas F., *Introduction à la pragmatique*, Vanves, Hachette Education, 2007.
- GENETTE G., *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1972.
- , *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1979.
- , *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GRELL I., *L'autofiction*, Paris, Armand Colin (128), 2014.
- LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1975.
- , « Vallès et la voix narrative », in *Littérature*, n° 23, 1976, p. 3-20.
- PRIVAT J.-M. et SCARPA M., « Dialogisme (Bakhtine) » [en ligne], in *Pratiques*, 2019, p. 183-184. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/pratiques.6752>, consulté le 24 mai 2026.
- RIPOLL R. (éd.), *L'écriture fragmentaire*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002.
- STRASSER A., « Quand le récit de soi révèle la fonction élucidante de l'écriture », in *Temporalités : revue de sciences sociales et humaines*, vol. 17, 2013, p. 1-15.
- TENEV D., « Derrida and the Potentiality of Literature: Notes on Derrida's "The Law of Genre" », in *World Literature Studies*, vol. 16, n° 1, 2024, p. 54-70.
- WALTHER C., « Fictions d'enfance : Le personnage-enfant dans les récits francophones », thèse de doctorat en études littéraires, sous la direction de O. Hel-Bongo et A. Mangeon, Québec / Strasbourg, 2023.

Ouvrages généraux

- BELLIA A., « À la recherche de la vérité perdue. Marcel Proust et la métaéthique », in *French Studies in Southern Africa*, n° 48, 2018, p. 17-37.
- CARRIER-LAFLEUR T., « Proust et l'autofiction : vers un montage des identités » [en ligne], *@analyses*, vol. 5, n° 2, 2010, p. 1-25. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/1866/18969>, consulté le 11 juillet 2026.
- ERVING G., *La mise en scène de la vie quotidienne. 1, La présentation de soi*, trad. de l'anglais par ACCARDO A., Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.
- FRANTZ F., *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

GENON A. et GRELL I. (éd.), *Lisières de l'autofiction : Enjeux géographiques, artistiques et politiques : Colloque de Cerisy*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016.

MARTIN L. (éd.), *Les censures dans le monde* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/45127>, consulté le 3 janvier 2026.

PLUMWOOD V., « La Nature à la voix active » [en ligne], in *Acta fabula*, vol. 22, n° 10, 2021. Disponible sur : <https://www.fabula.org/revue/document14048.php>, consulté le 3 février 2026.

STASZAK J.-F., « Qu'est-ce que l'exotisme ? », in *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008, p. 7-30.

YANOSHEVSKY G., *Les discours du Nouveau Roman* [en ligne], Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.54712>, consulté le 6 juillet 2026.

Ressources lexicales

Dictionnaire de l'Académie française, « Arabisant » [en ligne], 9^e éd.. Disponible sur : [Dictionnaire de l'Académie française – Arabisant](#), consulté le 12 juillet 2026.

Dictionnaire de l'Académie française, « Burnous » [en ligne], 9^e éd.. Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9B2464>, consulté le 18 mai 2026.

Dictionnaire de l'Académie française, « Gandoura » [en ligne], 9^e éd.. Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9G0199>, consulté le 12 juillet 2026.

Dictionnaire de l'Académie française, « Hammam » [en ligne], 9^e éd.. Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H0129>, consulté le 12 juillet 2026.

Dictionnaire de l'Académie française, « Roumi » [en ligne], 9^e éd.. Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R3094>, consulté le 18 mai 2026.

Dictionnaire de l'Académie française, « Trousseau » [en ligne], 9^e éd.. Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9T2536>, consulté le 9 avril 2026.

Imprimerie nationale (éd.), *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*, 5^e éd., Impr. nationale, 2002, p. 100.

Ministère de la justice, « “Les Fleurs du mal” ou l'outrage à la morale publique ». Disponible sur : <https://www.justice.gouv.fr/actualites/actualite/fleurs-du-mal-ou-loutrage-morale-publique>, consulté le 6 janvier 2026.