

Le corps féminin dans *L'amande* de Nedjma : entre parole confisquée et parole reconquise

The Female Body in Nedjma's *L'amande*: Between Confiscated and Reclaimed Speech

GHOUATI Sanae

Professeure de l'enseignement supérieur
Centre d'études doctorales
Faculté des Langues, des Lettres et des Arts
Université Ibn Tofail
Laboratoire : Littérature, arts et ingénierie pédagogique
Maroc

HALHOUL Sanae

Doctorante
Centre d'études doctorales
Faculté des Langues, des Lettres et des Arts
Université Ibn Tofail
Formation doctorale : Recherches interdisciplinaires en art, culture et sciences du langage
Laboratoire : Littérature, arts et ingénierie pédagogique
Maroc

Date de soumission : 09/07/2026

Date d'acceptation : 22/08/2026

Pour citer cet article :

GHOUATI. S. & HALHOUL. S. (2026) «Le corps féminin dans *L'amande* de Nedjma : entre parole confisquée et parole reconquise», Revue Internationale du chercheur « Volume 7 : Numéro 3 » pp : 918-933

Résumé

Dans *L'amande* (2004), le corps féminin est d'abord le lieu d'une parole confisquée avant de devenir celui de sa reconquête. À travers la confession de Badra, femme marocaine de cinquante ans qui raconte sa vie depuis sa naissance à Imchouk jusqu'à sa fuite vers Tanger, la narratrice met en scène un corps opprimé par les normes matrimoniales et les rapports de domination. Notre hypothèse est que l'écriture érotique ne se limite pas à raconter la sexualité féminine. Elle transforme le corps en le racontant et le fait passer du statut d'objet du pouvoir à celui d'une instance qui désire et qui parle. Cette transformation se lit dans le lexique, la voix narrative, la construction et le rythme des phrases. Au moyen d'une analyse textuelle articulée à une approche sociocritique et féministe, nous mobilisons les apports de Roland Barthes, Michel Foucault, Fatima Mernissi, Pierre Bourdieu et Simone de Beauvoir. Il en ressort que l'écriture du corps désiré constitue un acte de transgression littéraire et un geste d'émancipation politique, qui restitue aux femmes la parole sur leur propre corps sans effacer les ambivalences du désir qu'il met en scène.

Mots clés : écriture érotique ; corps féminin ; désir ; subjectivation ; violence symbolique

Abstract

In *L'amande* (2004), the female body is first the site of confiscated speech before becoming the site of its reclaiming. Through the confession of Badra, a fifty-year-old Moroccan woman recounting her life from her birth in Imchouk to her flight to Tangier, the narrator stages a body oppressed by marital norms and relations of domination. Our hypothesis is that erotic writing does not merely narrate female sexuality. It transforms the body by narrating it, shifting it from the status of an object of power to that of an instance that desires and speaks. This transformation can be read in the lexicon, the narrative voice, the construction and the rhythm of the sentences. Through a textual analysis combined with a sociocritical and feminist approach, we draw on the contributions of Roland Barthes, Michel Foucault, Fatima Mernissi, Pierre Bourdieu and Simone de Beauvoir. It emerges that the writing of the desired body constitutes an act of literary transgression and a gesture of political emancipation, one that restores to women the speech about their own bodies without erasing the ambivalences of the desire it stages.

Keywords: erotic writing ; female body ; desire ; subjectivation ; symbolic violence

Introduction

L'amande de Nedjma est un récit très audacieux de la littérature francophone féminine marocaine. Écrit sous pseudonyme, le roman raconte la vie de Badra bent Salah ben Hassan el-Fergani, une femme de cinquante ans, née à Imchouk, qui va fuir la maison conjugale en quête d'une liberté convoitée dès son jeune âge. Le corps et le désir sont des thèmes récurrents dans l'œuvre pour montrer le contrôle patriarcal et la faculté d'un détachement radical de ce dernier afin d'obtenir une liberté féminine confisquée par les normes matrimoniales et les rapports de domination que le roman met en scène.

Dès les premières lignes du prologue, Nedjma annonce un programme littéraire explicite : « Ce récit est d'abord une histoire d'âme et de chair. Un amour qui dit son nom, souvent crûment, qui ne s'embarrasse d'aucune morale, hormis celle du cœur » (NEDJMA, 2004, p. 7)¹. L'autrice considère que l'écriture érotique est une « arme fatale » destinée à « redonner aux femmes de son sang une parole confisquée par leurs pères, frères et époux » (NEDJMA, 2004, p. 7).

Depuis les dernières décennies du XXe siècle, l'écriture féminine francophone mobilise le corps féminin comme thème fondamental dans l'objectif d'interroger la condition féminine dans les sociétés patriarcales. L'œuvre analysée constitue l'un des romans cruciaux défendant cette perspective. Les romancières telles que Houria Boussejra, Yasmine Chami-Kettani ou Siham Benchekroun ont fait de la littérature une arme destructrice des normes préétablies par la société. Narrer pour elles est un acte qui donne une certaine légitimité à la dénonciation de la violence sociale tout en ouvrant la voie à une reconstruction identitaire. Cependant, *L'amande* est un roman qui dépasse de loin les bordures d'une histoire féminine qui dénonce implicitement le contrôle patriarcal pour adopter une écriture érotique dévoilant l'intime féminin et donnant à lire le désir de la femme comme un désir qui lui appartient en propre. Ainsi, la narratrice nous raconte la vie d'un corps souffrant qui est aussi un territoire de jouissance à conquérir.

L'amande a fait scandale. L'anonymat de l'autrice a retenu l'attention bien plus que le texte lui-même. Les travaux universitaires sur ce roman ont examiné l'écriture érotique et les enjeux de la représentation du corps féminin dans cette œuvre. Dans leur article, Carla Calargé et Alexandra Gueydan-Turek analysent le texte en s'interrogeant sur sa véritable portée littéraire. Elles se demandent si ce récit constitue une véritable émancipation pour les femmes arabomusulmanes ou s'il ne fait que renforcer des clichés orientalistes destinés au marché occidental.

¹Toutes nos références au roman renvoient à l'édition Plon, Paris, 2004.

Leur étude met en évidence la position paradoxale des féministes arabes, prises entre la volonté de critiquer les structures patriarcales et la lutte contre les stéréotypes réducteurs imposés par l'Occident. Leur analyse s'appuie sur la question posée par Gayatri Spivak, celle de savoir si la subalterne peut parler. Elles concluent que la libération sexuelle recherchée dans le texte reste largement prise dans un regard extérieur (Calargé et Gueydan-Turek, 2015). Cette objection porte sur la réception du roman et sur sa mise en scène éditoriale. Notre contribution se place à un autre niveau, celui des procédés narratifs par lesquels le texte construit le passage du corps objet au corps sujet.

Nous nous proposons d'examiner la question suivante : de quelle manière *L'amande* représente-t-il le corps féminin comme lieu d'une parole confisquée par le système patriarcal, puis comme espace d'une reconquête qui passe par le désir, le plaisir et l'écriture érotique ?

Notre hypothèse consiste à supposer que l'écriture érotique dans l'œuvre de Nedjma ne se limite pas à raconter la sexualité féminine. Elle transforme le corps en le racontant. Cette transformation se manifeste par le lexique choisi, la voix narrative, la construction et le rythme des phrases. Nous pouvons dès lors soutenir que la trame narrative du roman opère comme support de reconfiguration du corps féminin.

Pour vérifier cette hypothèse, nous procédons à une analyse textuelle du roman articulée à une approche sociocritique et féministe. Les passages retenus l'ont été parce qu'ils mettent en scène le corps de Badra soit comme objet d'un regard, d'un geste ou d'un discours qui lui sont extérieurs, soit comme lieu d'une parole qu'elle tient elle-même. Pour y répondre, nous mobiliserons les apports théoriques de Roland Barthes sur le corps de jouissance, de Michel Foucault sur les dispositifs de la sexualité et la production discursive du sexe, de Fatima Mernissi sur le contrôle patriarcal de la sexualité féminine, de Pierre Bourdieu sur la violence symbolique et l'incorporation de la domination, et de Simone de Beauvoir sur la construction sociale du féminin. Beauvoir et Bourdieu éclairent les mécanismes de la confiscation, Mernissi lui donne son ancrage culturel et discursif, Foucault permet d'en penser le régime, et Barthes en nomme le point d'arrivée.

Il convient de mettre en lumière deux aspects. Le premier concerne la « parole reconquise » signalée dans notre titre. Elle s'articule autour de trois axes différents. Il y a d'abord la parole narrative, c'est-à-dire le droit de dire « je » et de raconter sa propre vie. Il y a ensuite la parole du désir, qui consiste à nommer son corps et son plaisir avec ses propres mots. Il y a enfin l'écriture, qui fait sortir cette parole de l'intime pour l'adresser à un lecteur. La confiscation se

manifeste dans les trois axes : on parle à la place de Badra, qui est jugée et examinée par les autres personnages ; on lui interdit de dire, puisqu'elle ne peut exprimer ses sentiments ; et son corps est nommé par autrui dans un lexique qui n'est pas le sien.

Le second aspect concerne les instances du récit. Nous distinguerons Nedjma, l'autrice cachée derrière un pseudonyme, à qui revient le projet énoncé dans le prologue ; la narratrice, qui prend en charge le récit rétrospectif ; et Badra, personnage dont l'histoire est racontée. Le pseudonyme de l'autrice et la dimension autobiographique revendiquée du récit rendent cette distinction d'autant plus nécessaire.

En premier lieu, nous aborderons le thème du corps confisqué, soumis aux normes et à la violence, puis le corps libéré, qui accède au désir et à la parole.

1. Le corps confisqué : normes, violences et silence

La narratrice donne la parole à la protagoniste qui raconte la trame de sa vie en transformant sa parole et son désir confisqués en quête identitaire permettant à son corps de se libérer des normes sociales patriarcales. Badra n'avait aucun contrôle sur son corps. Toutes les péripéties narratives vont dévoiler un parcours de vie permettant au corps féminin de traverser quatre étapes avant d'arriver à son émancipation : l'examen pré-nuptial, le mariage forcé, le processus de la défloration et le silence conjugal qui réduit le corps à une machine reproductive. Nous répartirons ces quatre étapes en trois moments d'analyse. Elles ne se contentent pas de réprimer le corps de Badra : elles le nomment, le classent et le déclarent conforme. Ce qui veut dire que le pouvoir ne se contente pas d'interdire. Il produit un discours sur le corps.

1.1. Le corps examiné, marchandé, livré

Le mariage de Badra avec Hmed, le notaire d'Imchouk, révèle un ordre social considérant le corps de la protagoniste comme une marchandise à évaluer par son futur mari.

Le hammam est l'espace choisi par la belle-mère et sa fille aînée afin d'examiner le corps de la future épouse : « Elles m'ont examinée de la tête aux pieds, me palpant le sein, la fesse, le genou, puis le galbe du mollet. J'ai eu l'impression d'être un mouton de l'Aïd » (NEDJMA, 2004, p. 34). L'utilité de cette comparaison animalière se manifeste par la communication d'une image désolante représentant un corps dépourvu de son autocontrôle et auquel on fait subir des gestes inacceptables afin de qualifier son utilité et sa valeur pour accomplir la tâche reproductive que la société lui a imposée. La construction de la phrase confirme ce que dit la comparaison. Badra est toujours en position de corps objet, tandis que le participe présent « palpant » et

l'énumération des parties du corps fragmentent son corps en morceaux séparés : le sein, la fesse, le genou, le mollet. Chaque partie est désignée une à une, comme on inspecte une bête. Le corps entier disparaît derrière la liste de ses parties.

Comparer le corps féminin à un animal sacrificiel est significatif dans la mesure où le mariage est un pacte sacrifiant le corps de la femme comme une obligation naturelle bien arrangée. Badra le confirme : « Il m'a vue marcher, yeux baissés et pas précipités [...]. Il a jugé que j'étais un joli trou à enfourner et une bonne affaire à conclure » (NEDJMA, 2004, p. 35). Le vocabulaire de l'évaluation marchande domine ici : « il a jugé », « une bonne affaire à conclure ». Le corps n'est pas seulement soumis, il est expertisé, et le verbe de jugement revient à l'homme.

Réduire le corps féminin à un objet nous incite à appliquer ce que Simone de Beauvoir éclaire dans *Le Deuxième Sexe*. Elle explique que la femme est constituée en Autre, définie selon le regard de l'homme, et assignée à l'immanence, c'est-à-dire à la répétition des tâches quotidiennes, alors que l'homme se réserve la transcendance (Beauvoir, 1949). Ce qui nous conduit vers l'idée que son corps existe à travers le regard de l'homme. Il s'agit d'une entité passive, un réceptacle dont la valeur se réduit à la reproduction et à l'exécution des normes appliquées par la société patriarcale. En somme, le corps de Badra est évalué selon des critères de fécondité et de docilité, non selon ses désirs ou sa propre volonté.

Le récit de Badra donne à voir un mariage arrangé assurant la confiscation de la parole et de l'identité féminine. La citation de Badra : « On m'a interdit ensuite les visites par crainte du mauvais œil. J'étais reine et esclave à la fois. L'objet de toutes les attentions et la dernière concernée par ce qui se passait autour de moi » (NEDJMA, 2004, p. 36) montre un paradoxe expliquant la double contrainte dans laquelle le corps féminin est enfermé en étant sacralisé et emprisonné, célébré et contrôlé. La construction impersonnelle qui ouvre la phrase, « on m'a interdit », est révélatrice : le pronom indéfini montre l'absence d'un sujet identifiable, ce qui donne à la contrainte l'évidence d'une loi sans auteur.

1.2. La défloration rituelle : violence fondatrice et silence du corps

La nuit de noces est un moment de découverte de la sexualité chez la femme. Dans l'imaginaire patriarcal, c'est aussi une nuit sacrée dans laquelle la défloration est présentée comme une preuve de la vertu et de la pureté de la femme. Dans le monde que décrit le roman, la perte de la virginité constitue à la fois la première expérience sexuelle de la protagoniste et le moment où son corps lui est le plus complètement confisqué. Dans le récit étudié, la narratrice explique

le rituel de cet acte sexuel en deux étapes : d'abord la vérification de la virginité par la Neggafa, puis la défloration elle-même. Le contrôle commence par l'examen que fait la « Neggafa » afin de donner le feu vert au mari et à sa famille pour continuer les procédés du mariage, la marchandise, le corps féminin, étant jugée intacte. La narratrice décrit cette scène en disant : « Neggafa m'a demandé de m'étendre et d'enlever ma culotte. Elle m'a ensuite écarté les jambes et s'est penchée sur mon sexe. J'ai senti soudain sa main m'écarter les deux lèvres et un doigt s'y introduire [...]. L'examen a été bref et douloureux, et j'ai gardé sa brûlure comme une balle reçue en plein front » (NEDJMA, 2004, p. 37). La protagoniste présente cet examen comme un viol subi en silence et avec le consentement de ceux qui l'entourent, sans se soucier du moindre sentiment de la femme en question. Cette scène traduit littéralement la violence de cet acte et la façon dont la découverte de la sexualité est confisquée à celle qui devrait en être le sujet.

Dans le but d'éclairer cette scène, nous mobiliserons les analyses de Foucault dans *Histoire de la sexualité*. Foucault considère que la sexualité n'est pas une affaire personnelle ou naturelle que le pouvoir se contenterait de réprimer : elle est au contraire produite par les dispositifs de pouvoir qui l'encadrent, la nomment, la classent et la surveillent (Foucault, 1976). Cette précision est décisive pour notre lecture. Le rituel de la Neggafa n'interdit rien. Ce personnage féminin détient le pouvoir de connaître le corps de Badra mieux qu'elle-même : elle l'examine, elle le certifie et elle en fait circuler le verdict. Le pouvoir s'exerce ici moins par le silence imposé que par l'obligation de rendre ce corps visible et vérifiable par autrui. Nous pouvons constater que narrer ce passage de défloration consiste à dénoncer une société patriarcale où le corps féminin est devenu une propriété commune. La virginité est un moyen de contrôle violent, et les normes matrimoniales que le roman met en scène à Imchouk soustraient aux femmes toute autonomie sur leur propre corps. En définitive, le sexe de Badra n'est pas le sien, il appartient à la communauté qui le vérifie, le certifie et le livre.

La défloration est une scène plus révélatrice de ce processus de dépossession puisque la mère de Hmed et Naïma, la sœur de Badra, l'immobilisent pendant que Hmed, son mari, accomplit l'acte. La narratrice explique : « Ma belle-mère me ligota les bras aux barreaux du lit avec son foulard et Naïma se chargea de me plaquer solidement les jambes. Pétrifiée, j'ai réalisé que mon mari allait me déflorer sous les yeux de ma sœur. Il m'a rompue en deux d'un coup sec et je me suis évanouie pour la première et unique fois de ma vie. Mon pucelage circula de main en main. De la belle-mère aux tantes en passant par les voisines. Les vieilles y ont rincé leurs yeux persuadées qu'il prévient la cécité. La chemise maculée de sang ne prouvait rien sauf la bêtise

des hommes et la cruauté des femmes soumises. Une chose était sûre : Hmed allait faire l'amour à un cadavre durant les cinq ans de notre hideux mariage » (NEDJMA, 2004, p. 106-107).

L'emploi d'un vocabulaire violent n'est pas anodin. Les deux termes « ligota » et « rompue en deux » montrent que Badra souffre et qu'elle est traitée d'une manière brutale. Le passage brutal du passé simple, temps du récit distancié, au passé composé « il m'a rompue en deux », qui lie impérativement cette action au présent de celle qui parle, fait surgir la violence dans le présent de la narratrice. Cela veut dire que ce qui était raconté devient soudain revécu. Ce qui nous pousse à adopter la lecture foucaldienne de la discipline, en considérant cette défloration comme un châtiment servant à punir, mais aussi à discipliner le corps de la femme (Foucault, 1975). Nous remarquons aussi la participation de Naïma, qui lui plaque les jambes sur ordre de la belle-mère, pour démontrer la participation des femmes à maintenir un système patriarcal qui les opprime. C'est exactement ce que Pierre Bourdieu désigne par la violence symbolique : une domination qui s'impose avec l'accord tacite de celles qui la subissent, parce qu'elles en ont incorporé les catégories sous forme d'habitus (Bourdieu, 1998). Cela veut dire que les femmes dominées reproduisent le système de domination qu'elles sont en train de subir. La belle-mère et Naïma ne sont pas de simples complices. Elles appliquent les normes à la lettre sans s'en rendre compte. C'est une soumission absolue liée à un système prédéfini.

Fatima Mernissi met en évidence la logique profonde de ce rituel de défloration. Dans *Sexe, idéologie, Islam*, elle montre que la sexualité féminine provoque ce qu'on appelle la « fitna » (le désordre), parce que le corps de la femme est conçu par le discours normatif qu'elle analyse comme une force dangereuse qui peut causer le désordre social (Mernissi, 1983). Il importe de souligner que Mernissi explique que le recours au terme *fitna* et l'interprétation qu'on lui a accordée ne font guère partie de la religion. Il s'agit d'une construction historique et sociale, élaborée par des interprétations savantes et relayée par des normes matrimoniales locales. Le roman met en scène ces normes matrimoniales locales, et non un donné religieux homogène. Ainsi, pour que ce corps reste sous tutelle masculine, l'hymen doit jouer le rôle d'un dispositif de contrôle. La chemise maculée de sang qui circule de main en main après la défloration est la preuve matérielle que le transfert de propriété du corps féminin, du père au mari, s'est bien effectué.

1.3. Le corps conjugal : silence et mort du désir

En explorant la vie conjugale, Badra exprime une amertume en découvrant que le mariage est la face cachée du contrôle corporel de la femme. Elle dit littéralement : « Le servir, puis

débarrasser. Rejoindre la chambre conjugale. Ouvrir les jambes. Ne pas bouger. Ne pas soupirer. Ne pas vomir. Ne rien ressentir. Mourir. Fixer le kilim cloué au mur. Sourire à Saïed Ali décapitant l'ogre avec son épée fourchue. M'essuyer l'entrejambe. Dormir. Haïr les hommes. Leur machin. Leur sperme qui sent mauvais. [...] femme insatisfaite et incapable de le dire. J'ai continué tous les soirs, sauf quand j'avais mes affaires, à écarter les jambes pour un bouc quadragénaire qui voulait des enfants et ne pouvait en avoir point. Je n'étais pas autorisée à me laver après nos sinistres ébats, ma belle-mère m'ayant ordonné dès le lendemain des noces de garder la "précieuse semence" en moi pour tomber enceinte » (NEDJMA, 2004, p. 40-41).

L'énumération déployée dans cette citation mime le vide corporel ressenti par la protagoniste dans sa vie conjugale. La citation contient une succession de verbes à l'infinitif dont l'expression du sujet disparaît, et avec lui s'efface celle qui pourrait dire « je ». Les phrases courtes se succèdent avec un rythme haché, ce qui donne une impression de rapidité, de tension et de rupture. Au centre de la liste, l'infinitif « Mourir » occupe une position de pivot : il est syntaxiquement l'égal de « Dormir » ou de « Débarrasser », comme si l'anéantissement du sujet était devenu une tâche ménagère parmi d'autres. La suite de la citation confirme cette lecture par un renversement décisif : lorsque le « je » apparaît, ce n'est plus pour agir mais pour subir, dans une tournure passive, « je n'étais pas autorisée à ». La grammaire dit ici exactement ce que dit le contenu.

Nous sommes devant une péripétie qui représente un corps exilé et fermé au plaisir, un corps utilisé mais non habité par le bonheur conjugal. Le corps de Badra est réduit à sa fonction reproductive. L'injonction « Ne rien ressentir » révèle un mécanisme plus profond qu'une simple résignation : c'est une véritable anesthésie du corps, une dissociation entre le vécu psychique et le geste conjugal répété mécaniquement. Chaque interdiction ajoute une étape supplémentaire au divorce entre le corps et le sujet qui le subit, jusqu'à ce que la personne se réduise à l'exécution d'une procédure. La protagoniste exprime sa frustration et son désespoir en subissant une vie où son corps est sous surveillance permanente. Elle doit obéir, subir et se taire à jamais pour représenter la femme vertueuse admirée par la société patriarcale. Il convient toutefois de noter que ce silence n'est pas un pur mutisme, car la narratrice dispose, au moment où elle écrit, des mots pour le dire. Le récit rétrospectif est déjà, en lui-même, la levée de l'interdit qu'il raconte.

2. Le corps libéré : désir, jouissance et écriture

Le récit bascule dans un nouveau rebondissement qui permet au personnage féminin de fuir le foyer conjugal à la recherche d'une autonomie qu'aucune institution ne lui accorde. Cette deuxième partie du roman retrace la reconquête du corps par le désir et le plaisir. Trois événements assurent cette reconquête : la fuite et la rencontre de l'amour, la naissance de la subjectivité érotique et enfin l'écriture comme acte d'émancipation. Le passage d'une partie à l'autre ne se réduit pas à une sortie hors du pouvoir. Ce qui change, c'est le régime discursif du corps : d'abord contrôlé, puis surveillé, puis nommé par autrui, il devient tour à tour un corps parlant, un corps désirant et un corps écrivant. La reconquête ne consiste donc pas à échapper au discours, mais à en devenir l'instance d'énonciation.

2.1. Driss ou l'initiation au plaisir : du corps objet au corps sujet

Badra quitte Imchouk pour retrouver sa tante qui vit à Tanger. À son arrivée, sa tante Selma lui demande : « Ouoh ! Qu'est-ce que tu fais là toi ? », et Badra répond, étourdie et parfaitement sincère : « Moi » (NEDJMA, 2004, p. 22). Ce « moi » connote une subjectivation explicite du personnage principal. C'est la première parole non confisquée d'un corps sujet et non corps objet. Le pronom tonique, employé seul et sans verbe, ne répond d'ailleurs pas à la question posée : à « qu'est-ce que tu fais », Badra répond non par un acte mais par une personne. La réponse est un décalage, et ce décalage est précisément l'apparition d'un sujet là où l'on n'attendait qu'une fonction.

La découverte d'une vie libératrice projette Badra dans les bras de Driss, le médecin, qui va lui apprendre à aimer et à découvrir le désir dissimulé tout au long de sa vie conjugale. Nous sommes face à un renversement de situation. Le corps brisé commence à se réparer petit à petit. La force littéraire permet à la narratrice de se dépouiller d'un passé destructeur vers un espace accueillant son corps comme lieu d'épanouissement. Elle explique : « Driss ne m'a ni violée ni violentée. Il a attendu que je vienne à lui, amoureuse, les pieds empêtrés dans mes cheveux, comme la jazia hilalienne, vierge et neuve, sans espoir, sans mot » (NEDJMA, 2004, p. 91).

La narratrice arrive à montrer le plaisir retrouvé de Badra en racontant la première scène d'amour avec Driss : « Il m'a déshabillée lentement, délicatement, comme on dégage une amande verte de sa peau tendre » (NEDJMA, 2004, p. 95), ce qui contraste complètement avec sa nuit de noces. Ce contraste mérite d'être conduit jusqu'au bout, car il engage le titre même du roman. L'amande est un fruit à double enveloppe, et le récit joue systématiquement sur les deux manières de l'ouvrir. À la nuit de noces, Hmed l'a brisée d'un coup sec, de l'extérieur, par

une force qui ignore son existence. Avec Driss, la narration devient sensuelle, on « dégage » l'amande de sa peau tendre : le geste suit la forme du fruit au lieu de la forcer, et le dévoilement devient progressif. La comparaison ne dit donc pas seulement la douceur, elle oppose deux régimes du dévoilement corporel. Force est de constater que le titre du roman ne désigne pas un objet mais une opération : ce qui est en jeu d'un bout à l'autre du récit, c'est de savoir qui ouvre l'amande, et selon quel geste.

L'image de l'amande, qui donne son titre au roman, est celle d'un dévoilement doux favorisant l'épanouissement du désir féminin et laissant place au sujet désirant. La phrase suivante montre cette faculté libératrice et sa répercussion sur Badra : « Le lendemain, je n'étais plus seulement amoureuse de Driss. Mon sexe le vénérât également » (NEDJMA, 2004, p. 100). La distinction entre le cœur et le sexe est significative. Badra a pu goûter à un désir qui émane de son propre corps et qui n'est plus la propriété d'un autre. Il faut noter la construction de la phrase : le sexe y devient sujet grammatical d'un verbe d'action. C'est là que nous ferons appel à la distinction que Roland Barthes établit dans *Le Plaisir du texte* entre deux rapports au corps : un corps anatomique et physiologique, celui que l'on examine et que l'on contrôle, comme dans la scène du hammam, et un corps de jouissance, qui n'est plus objet de savoir mais lieu d'une expérience irréductible au discours qu'on tient sur lui (Barthes, 1973). Ce nouveau corps est un corps sujet de son propre plaisir.

2.2. La découverte du corps propre : naissance d'une subjectivité érotique

Le goût du plaisir invite la protagoniste à doubler l'effort pour plaire à Driss et découvrir de plus en plus son corps. La scène qui décrit l'épilation de son corps et sa préparation pour offrir de nouveau son corps à son amoureux relève d'une écriture érotique très poussée, dévoilant la découverte de soi. La narratrice déploie cette scène avec une sensualité remarquable, impliquant le lecteur dans la compréhension de cette scène intime qui reflète le bonheur d'une femme épanouie. La narratrice souligne : « Sous le jet d'eau chaude [...], je regarde un sexe rebondi et soyeux, semblable à celui que je découvrais petite, sous les couvertures, et qui est aujourd'hui plein et mûr comme un fruit » (NEDJMA, 2004, p. 110). Nous remarquons une transformation radicale, passée du regard honteux d'une mariée forcée à un regard de reconnaissance et de jouissance. Le lexique du corps s'est entièrement renouvelé. Au hammam, les comparaisons venaient de l'abattage et du marché : le mouton de l'Aïd, la bonne affaire à conclure. Ici, elles viennent du verger : le fruit plein et mûr, la peau tendre de l'amande. Le corps n'a pas changé, c'est la langue qui le dit qui a changé de main. Le verbe l'atteste : « je regarde », au présent et à

la première personne, quand la scène du hammam ne connaissait que des tournures où Badra était complément.

La trame narrative poursuit sa quête de la subjectivité érotique en présentant une scène de masturbation proprement féminine, dévoilant un plaisir énorme à se découvrir. Elle dit : « C'est à mourir de rire : je suis tombée amoureuse de mon propre con. En une nuit, j'avais franchi d'une foulée sept lieues d'un coup, traversé le miroir pour enfin me rencontrer » (NEDJMA, 2004, p. 111). La jouissance n'est pas une perte de soi mais une rencontre avec soi. Le corps n'est plus une surface que l'autre examine, pénètre ou contrôle : il est un lieu où le sujet se découvre. La formule « me rencontrer » est remarquable en ce qu'elle dédouble la première personne : Badra est à la fois celle qui rencontre et celle qui est rencontrée, sujet et objet de sa propre découverte. Le pronom réfléchi accomplit ainsi grammaticalement ce que le récit met en scène. Dans ce sens, Simone de Beauvoir montre que la féminité n'est pas une donnée naturelle mais une construction sociale imposée à la femme (Beauvoir, 1949). Le corps de Badra était passif sous pression patriarcale ; en se donnant le plaisir, elle cesse d'occuper la place que cette construction lui assignait et accède à sa propre expérience sexuelle et corporelle.

Cette reconquête ne va pourtant pas sans tensions. L'initiation érotique de Badra passe tout entière par Driss. C'est un homme, et un médecin, qui lui révèle un plaisir qu'elle ignorait, si bien que son autonomie sexuelle naît d'une dépendance amoureuse dont elle souffrira. Le vocabulaire de la transaction, que la première partie dénonçait, réapparaît en outre dans les dernières pages, lorsque la narratrice évoque la possibilité de « se payer » un homme et distingue l'amour de la « performance ». Les mots du commerce n'ont pas disparu du récit. Ils ont simplement changé de mains. C'est précisément ce qui a conduit certains travaux à mettre en doute la portée émancipatrice du roman (Calargé et Gueydan-Turek, 2015). Ces traces ne ruinent pas la reconquête que nous analysons, mais elles en fixent la mesure : l'émancipation du corps s'accomplit dans la langue et dans le récit, non dans l'abolition des rapports sociaux qui l'ont rendue nécessaire.

2.3. L'écriture érotique comme acte d'émancipation

L'écriture érotique dans *L'amande* est un acte de reprise. Le personnage principal raconte le parcours de sa vie après cinquante ans. À cet âge, la femme devient plus mûre et revisite sa vie antérieure pour y voir clair et décider de ce qu'il faut faire de son avenir. Badra est mature et se rappelle des moments forts qui ont imprégné son existence. La découverte du plaisir par la masturbation, déjà analysée plus haut comme rencontre avec soi (NEDJMA, 2004, p. 111),

fonde également son geste d'écriture : se raconter, c'est prolonger cette même reconquête de son corps par les mots. Elle affirme : « Sur un cahier des colliers, j'ai commencé à griffonner des choses, des noms de rue, des noms de ville, des souvenirs, des recettes oubliées. Un jour j'ai écrit, la clé du plaisir féminin est partout. Les mamelons qui se dressent, glacés de désir, fiévreux et impérieux » (NEDJMA, 2004, p. 12).

Il convient de préciser le statut de ce cahier, car il commande toute notre lecture. Ce que Badra écrit n'est ni un journal intime ni un simple exutoire. L'énumération du début mêle des noms de rue, des souvenirs et des recettes. Il s'agit donc d'un support ordinaire, sans genre défini, où le désir vient s'inscrire au même titre que le reste. Mais la phrase « un jour j'ai écrit » marque une bascule. Badra passe de la note à l'écriture, et ce qu'elle écrit alors est exactement ce que le roman écrit. Le cahier fonctionne ainsi comme une mise en abyme de l'acte littéraire. Il donne au récit que nous lisons son origine et sa justification. Le livre raconte comment il a pu être écrit. C'est en ce sens que l'écriture n'est pas seulement le thème du roman, elle en est le moteur.

Se masturber et faire l'amour, c'est déjà se raconter à soi-même, et cette narration intime est un acte libérateur. Comme une petite écolière, Badra couche les mots dans un cahier afin de prolonger cet amour pour soi et dégager la colère ancrée dans son corps féminin pendant une cinquantaine d'années. Elle raconte : « C'est peut-être ce zouave de Safi qui m'a poussée à écrire. Pour raisonner ma colère. Pour démêler l'écheveau. Pour revivre ma vie et en jouir une seconde fois au lieu d'en fantasmer une autre » (NEDJMA, 2004, p. 9). Écrire, c'est « jouir une seconde fois » : de ce fait, l'écriture est un acte érotique. L'anaphore des propositions finales, « pour raisonner », « pour démêler », « pour revivre », donne à ce geste la forme d'un programme et non d'un épanchement : Badra énonce les raisons d'écrire comme on énonce une méthode. Les propos suivants résument les sensations finales d'une expérience sexuelle profondément comprise par l'héroïne. Elle déclare : « Je sais que je suis une baiseuse hors pair et que si je décide de me payer le safii, je lui ferai abandonner femme et enfant. Mais ce bouseux ne sait pas ce que je sais. Qu'on ne baise bien que par amour, jamais pour l'argent et que le reste n'est que performance. Aimer et le vivre sans détour. Aimer et ne jamais baisser les yeux. Aimer et perdre au jeu » (NEDJMA, 2004, p. 12). L'anaphore finale, construite sur la reprise du verbe « aimer » à l'infinitif, retrouve la forme syntaxique de l'énumération conjugale analysée plus haut. Mais là où les infinitifs disaient l'anéantissement du sujet, ils énoncent ici un choix assumé, et la formule « perdre au jeu » interdit d'y lire un triomphe : c'est la même grammaire, retournée.

En plus de la dimension intime de cette écriture érotique, nous relevons une autre dimension politique qui attaque au fond le corps et la parole confisquée des femmes dans les sociétés patriarcales. L'autrice révèle au prologue : « Avec l'ambition de redonner aux femmes de mon sang une parole confisquée par leurs pères, frères et époux » (NEDJMA, 2004, p. 7). Ceci implique que l'écriture est une arme à double tranchant puisqu'elle montre un enjeu individuel et collectif en même temps. Le mot « confisquée » revient deux fois dans le prologue pour appuyer la visée fondatrice de cette écriture. L'écriture érotique est donc simultanément un acte de transgression littéraire, étant donné que le corps désirant est écrit dans une langue que la tradition interdit. Ceci fait voir un geste politique d'émancipation : restituer aux femmes la parole sur leur propre corps.

Foucault, dans *Histoire de la sexualité*, insiste sur le fait que la production d'un discours sur le sexe est en elle-même un acte de pouvoir (Foucault, 1976). C'est exactement ce qui est mentionné dans le prologue. Nedjma y déclare : « À travers ces lignes où se mêlent sperme et prière, j'ai tenté d'abattre les cloisons qui séparent aujourd'hui le céleste du terrestre, le corps de l'âme, le mystique de l'érotisme » (NEDJMA, 2004, p. 7). Tous les termes contrastés dans cette citation exposent un projet littéraire clair : vouloir abattre les cloisons, c'est-à-dire les normes, les règles, les traditions, pour que la femme puisse vivre librement. La volonté de défaire les dispositifs de séparation entre sacré et profane, entre âme et chair, représente le fondement de chaque contrôle patriarcal du corps féminin. Ce geste confirme notre hypothèse : le roman ne se contente pas de réclamer une liberté, il produit un discours là où le corps féminin n'était jusque-là qu'objet de discours.

Conclusion

L'écriture érotique dans ce récit fait du corps féminin un espace de présentation de deux états. En premier lieu, le roman donne à voir un corps confisqué par toutes les normes patriarcales citées auparavant. En deuxième lieu, ce même corps accède à une reconquête de son autonomie corporelle et discursive en utilisant l'écriture comme l'instrument de sa libération. Cette reconquête, nous l'avons vu, ne supprime ni les rapports de domination ni les ambivalences du désir : elle déplace le lieu depuis lequel la parole est tenue.

Le geste de Nedjma est à la fois littéraire et politique. Nommer le désir féminin dans une langue et une tradition qui l'interdisent va à l'encontre des dispositifs de contrôle analysés par Foucault et Mernissi : le corps féminin objet devient un corps sujet. Le premier est ancré dans un discours patriarcal répressif, le deuxième produit son propre discours de jouissance. Badra est devenue

une femme qui écrit son propre désir, ce qui rejoint la distinction que Barthes établit entre le corps que l'on examine et le corps de jouissance : un corps qui n'est plus défini par l'anatomie ou le contrôle social, mais par ses propres relations érotiques, sa propre nomination.

L'analyse des procédés narratifs confirme ce parcours mieux qu'une simple affirmation. Le sujet grammatical disparaît dans l'énumération de la vie conjugale, puis il revient au présent dans la scène de la douche. Le lexique passe de l'abattage au verger. L'infinitif qui disait l'anéantissement dans les premières pages dit un choix assumé dans les dernières. Ce sont ces déplacements de langue qui font la transformation du corps, et non l'inverse. Le titre du roman le dit à sa manière. Il ne désigne pas un fruit mais un geste, celui du dévoilement, dont tout l'enjeu est de savoir qui l'accomplit.

Tout cela converge vers l'idée majeure de cette œuvre : la littérature féminine francophone montre que l'écriture érotique n'est pas un simple exercice de provocation mais un acte de reconquête de la parole féminine et la quête d'un droit d'expression du désir féminin, considéré comme un tabou étouffant. *L'amande* dessine un paysage littéraire où le corps féminin, longtemps confisqué, devient l'espace d'une parole pleine et souveraine, sans que cette souveraineté soit jamais donnée pour acquise.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, R. (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil.

BEAUVOIR, S. de (1949). *Le Deuxième Sexe*. Paris : Gallimard.

BOURDIEU, P. (1998). *La Domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil.

CALARGÉ, C. et GUEYDAN-TUREK, A. (2015). « Libération sexuelle ou aliénation textuelle : la subalterne peut-elle parler de son corps ? ». *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, 85(1), p. 152-172.

FOUCAULT, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.

FOUCAULT, M. (1976). *Histoire de la sexualité, I : La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard.

MERNISSI, F. (1983). *Sexe, idéologie, Islam*. Paris : Tierce.

NEDJMA (2004). *L'amande*. Paris : Plon.