

**MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA
RECHERCHE SCIENTIFIQUE**
UNIVERSITÉ LES FRÈRES MENTOURI-CONSTANTINE
FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES
DÉPARTEMENT DE LETTRES ET LANGUE FRANÇAISE

N° d'ordre.....

Série.....

Thèse présentée pour l'obtention du diplôme de Doctorat es Sciences

Option : Sciences des textes littéraires

Présentée par Karima Yahia Ouahmed

Codirigée par

Pr Zoubida Belaghueg et Pr Bruno Gelas

Intitulée

***Les Liens d(e)ans l'écriture à « l'intersexion » de la double origine dans
l'œuvre de Nina Bouraoui***

Membres du jury :

Président : Pr Djamel Ali-Khodja, Université Les Frères Mentouri-Constantine

Rapporteur : Pr Zoubida Belaghueg, Université Les Frères Mentouri-Constantine

Rapporteur : Pr émérite Bruno Gelas, Université Lumière-Lyon 2

Examineur : Pr Hadj Miliani, Université Abdelhamid Ibn Badis-Mostaganem

Examineur : Pr émérite Martine Mathieu Job, Université Bordeaux 3

Examineur : Dr Mohamed Boudjadja, Université Sétif 2

Année universitaire 2015-2016

Dédicaces

A mon cher mari, pour son soutien inconditionnel et sa présence à tout instant

A mes chers garçons, pour la joie de vivre infinie qu'ils me transmettent

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer mes remerciements les plus sincères à mes deux co-directeurs de thèse : Professeure Zoubida Belaghoug et Professeur Bruno Gelas. Travailler sous votre direction a été un réel stimulant intellectuel, un honneur et un plaisir tout au long des étapes de ce parcours de recherche.

A la Professeure Zoubida Belaghoug, j'adresse ma profonde gratitude pour son soutien, ses encouragements et ses lectures bien avisées durant l'élaboration de ma thèse. Je la remercie pour m'avoir initiée, guidée et s'être montrée patiente et compréhensive au cours de ces dernières années ; ma recherche m'a pris plus de temps que prévu. Je vous suis infiniment reconnaissante, Professeure, pour son aboutissement.

Au Professeur Bruno Gelas, j'exprime mes sincères remerciements pour m'avoir accordé de son temps, sa confiance, et m'avoir lue en ayant un regard vigilant sur l'avancement et la rédaction de ma thèse. Trouvez ici, Professeur, l'expression de ma gratitude pour m'avoir permis de la mener à terme.

Mes chaleureux remerciements vont également aux membres du jury qui ont bien voulu examiner ce travail.

Mes remerciements s'adressent aussi aux amis et collègues qui ont consenti à m'accorder un peu de leur temps et m'ont soutenue dans les moments de doute

Sommaire

Introduction	1
Première partie : L'émergence de l'écriture et ses intersections	13
Chapitre 1 : L'écriture et ses détours	15
Chapitre 2 : L'écriture, ses liens et ses marges	52
Deuxième partie : Singularité et pratique des liens d(e)ans l'écriture	98
Chapitre 1 : Ecrire, réécrire ses propres liens	100
Chapitre 2 : Dynamique élargie des liens	133
Troisième partie : S'écrire d(e)ans la double origine	153
Chapitre 1 : Du caractère intermédiaire des œuvres	154
Chapitre 2 : Lire l'écriture, écrire la lecture	201
Conclusion	232
Bibliographie	239
Annexes	253

Introduction

Si la littérature est objet d'apprentissage, de connaissances et de valeurs idéologiques, elle est également, pour la puissance imaginative et évocatrice qu'elle recèle, source de plaisirs tant pour les auteurs que pour les lecteurs.

Capable de tours et détours, elle explore les profondeurs abyssales du moi, celui qui a retenu aussi bien l'attention des philosophes que celle des artistes à la quête de la complexité des sentiments, des émotions et de l'être en général.

Toutefois, du fait de sa pertinence et sa profondeur, la question du moi est loin d'être consensuelle dans la mesure où celui-ci reste toujours une entité en mouvement. Il s'affirme être en effet le lieu privilégié de la création, ainsi que le montrent les écritures autour de l'identité et des figures de soi.

Pour autant, par sa mobilité même et son opacité, le moi disséminé dans l'écriture peut-il capturer la vie ? Est-il authentiquement fidèle à celui de l'auteur dès lors qu'il s'énonce toujours autre ? Les diverses identifications du "Je" dans les écritures intimes ne sont-elles pas des prolongements du moi protéiforme à la faveur de multiples créations de soi remodelées par le langage ?

Ainsi « Je est un autre », il ne peut qu'être distant du moi qui s'ignore. En dépit des représentations métaphoriques de soi, il n'est que spéculations et projections probables. La fiction, entendue aussi bien dans le sens d'une mise en scène de soi, que comme processus imaginaire d'invention, serait-elle une voie par laquelle peut se révéler une certaine vérité de Soi¹ ?

De ce point de vue, les écritures autofictionnelles contemporaines, dites « autonarratives », complexifiées par leurs ambiguïtés, tendent à offrir aux auteurs et à leurs lecteurs de multiples et probables perceptions d'eux-mêmes. C'est la tendance nouvelle de la pratique autobiographique suscitée par des représentations culturelles et identitaires du sujet aux prises avec le langage et le monde insaisissable de notre époque. Du fait de son ouverture à de grandes perspectives de jeux et à des manœuvres créatrices qui dépassent le sens d'une vie individuelle, de nombreux écrivains ont adopté cette démarche littéraire. Leurs écritures, qui requièrent une dimension pragmatique, apparaissent intimement liées aux problématiques identitaires qu'elles

¹ Substantif désignant l'instance intra personnelle.

posent à la société qui, de son côté, tend à les légitimer en tant que produit culturel. Au plan théorique et critique des approches fécondes tendent à réhabiliter ces écritures comme mode de pensée ; la psychanalyse, introduisant la « cure par la parole » liée donc au langage, en est une voix incontournable. Et, ce n'est pas un hasard si leur prégnance, sous diverses configurations, coïncide avec l'éclatement du sujet et du sens qui lui échappe.

Ceci apparaît à juste titre dans l'écriture de Nina Bouraoui qui s'est imposée comme une des voix majeures de la littérature franco-algérienne contemporaine depuis les années quatre-vingt-dix². L'écriture du moi dans son œuvre est un enjeu fondamental et lié à une représentation subversive de l'identité sexuée féminine cherchant à se confondre avec la vie. Au fil des publications de l'auteure s'est dessiné un projet autobiographique ponctué de crises et de compromis. La construction d'une subjectivité féminine dans un double contexte littéraire associé aux espaces d'origine : la France et l'Algérie, met en avant une écriture paradoxale nourrie de tensions diverses : culturelle, sociale, historique et individuelle.

Au gré d'une production étalée sur plus de deux décennies, le moi invoqué dans ses multiples facettes récuse l'identité féminine prédéfinie. Pour débusquer ce moi et viser sa singularité, l'auteure l'invente à travers la matière verbale et les détours de la fiction. Dans son écriture créative et participative se mêlent à la fiction le registre autobiographique. Elle s'élabore par des choix esthétiques et une autre vision du réel tout en gardant le souci d'une vérité intime en relation avec des enjeux personnels. En effet, les interrogations identitaires de l'auteure la placent dans la division et les paradoxes dont se nourrit son écriture, développant alors un autre modèle d'identité littéraire.

C'est dans le cheminement tortueux de textes ponctuels tels que : *La Voyeuse interdite*, *Le Jour du séisme*, *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées* - corpus³ ici retenu- que se saisit spécifiquement l'écriture dans son versant autobiographique chez

² L'œuvre de l'auteure connaît un engouement auprès de la critique universitaire dès la publication de son premier roman.

³ *La Voyeuse interdite*. Paris : Gallimard, 1991. *Le Jour du séisme*. Paris : Stock, 1999. *Garçon manqué*. Paris : Stock, 2000. *Mes mauvaises pensées*. Paris : Stock, 2005.

Nina Bouraoui.⁴ Ces textes interrogent communément la représentation sociale et individuelle de l'identité sexuée féminine dans un espace de double origine problématique. Ils rendent compte d'une construction littéraire et identitaire jalonnée par de multiples fractures qui tendent à redéfinir l'identité narrative, et par conséquent, le genre. Du fait de la mise en place d'une parole féminine non conforme aux modèles sexués établis, et de l'attention accrue au traitement de la thématique du corps⁵, qui se rebelle par le langage, cette écriture tend à revêtir une dimension sexuée⁶ subversive. L'enjeu semble donc dépasser de loin le caractère dénonciateur des rapports hiérarchiques entre les sexes. C'est plutôt une vision nouvelle, voire un nouveau discours sur la notion d'identité qui est mis en place. L'auteure pose la question de la possibilité de ré-définir l'identité féminine à partir de la sexuation de son environnement. Pour cela, elle s'implique intensément dans son acte de création dans le sens où elle montre ses disfonctionnements et ses contradictions. Elle s'applique à agir dans la transgression à l'intérieur de cette répartition sexuée de la double origine et trace ainsi un parcours littéraire fondé sur la sexuation de l'écriture.

C'est cet axe sexué qui sera le point nodal et la ligne directrice de cette recherche. Inévitablement éclatée par les problématiques qu'elle soulève dans les deux contextes culturels et socio-politiques, cette écriture semble dépasser la détermination des origines et du genre et implique de considérer de près une multitude de champs littéraires et de catégories thématiques. Compte tenu de l'importance de la sexuation et de ses conflits identitaires, ces textes mettent en évidence un rapport "d'intersexion" et un réseau de liens complexes tel que le préconise l'intitulé :

Les liens d(e)ans l'écriture à « l'intersexion » de la double origine dans l'œuvre de Nina Bouraoui

En effet, les termes réunis dans cet intitulé sont les maîtres mots qui engageront et guideront toute notre réflexion. Etant donné l'émergence de l'œuvre bouraouienne dans une situation de métissage culturel, l'identité sexuée tendant alors à la déconstruction, se trouve dans des rapports de force et des points d'intersection. Ceux-ci mènent

⁴ Les œuvres qui succèdent à *Mes mauvaises pensées* prolongent l'investigation du moi dont l'écriture s'enrichit d'autres préoccupations esthétiques.

⁵ La pertinence de cette thématique s'explique par le fait que l'identité féminine est communément ramenée à sa dimension biologique.

⁶ Le terme « sexué » implique de prendre en compte la dimension sociale de la différence entre les sexes.

l'écriture vers la négociation inévitable de ses liens et de ses ruptures aussi bien dans les textes que dans les univers de référence perçus à travers une subjectivité. Ces multiples appartenances non résolues conduisent à une problématique identitaire faisant ressortir l'image primordiale de « l'intersexion » fortement présente dans l'œuvre. A cet effet, ce mot valise, qui provient de la contraction de deux termes déterminés l'un par l'autre ou l'un dans l'autre : « intersection » et « sexuation » désigne le processus de construction de l'écriture et la définition complexe de l'identité sexuée. D'un autre point de vue, l'œuvre de Nina Bouraoui ne cesse de tanguer entre les frontières du genre sexué, des catégories génériques et des phénomènes socio-institutionnels qui l'établissent alors dans un entre-deux identitaire.

Différents modes d'écriture sont mis en action et tissent des liens instables. Ils impulsent à cette œuvre une dynamique fragmentaire qui la redéfinit continuellement dehors et dedans. La présence des thèmes inhérents à l'identité de sexe, des formes hybrides problématisant son appartenance générique, d'éléments autoréférentiels et de commentaires métadiscursifs, induisent diverses modalités de lecture. Autant dire que tous ces espaces la nourrissent autant qu'elle s'en nourrit. Ces multiples appartenances conférant à l'écriture son caractère hétérogène ont conduit à questionner la manifestation paradoxale de ces éléments interdépendants. Notons surtout que par ce processus de reconstruction identitaire, l'œuvre de Nina Bouraoui semble aspirer à une singularité littéraire.

Notre désir de vouloir saisir les contours de l'écriture, la pertinence des thématiques abordées, les résistances et les points d'ombre perçus et non encore élucidés datent d'une réflexion⁷ menée précédemment, et motivent notre recherche actuelle qui aspire à en approfondir les questionnements.

Ce qui se saisit précisément dans la production littéraire de cette auteure, de *La Voyeuse interdite* à *Mes mauvaises pensées*, est la prégnance des mêmes souvenirs recréés dans de multiples configurations. Mais ces événements particuliers, souvent émanant de la subjectivité des narratrices-personnages et introduits à chaque fois dans des modalités diverses, semblent ne pas relever d'une préoccupation proprement autobiographique, au sens canonique du terme puisque les faits racontés ne sont pas

⁷ YAHIA OUAHMED, Karima. Ambiguïté générique pour une écriture narcissique dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui, 2006, Université les Frères Mentouri-Constantine.

importants en eux-mêmes. L'auteure insiste davantage sur leur diversité et leur transformation par l'imagination et la mémoire, parfois oublieuse et retorse : autant dire que la reprise d'une œuvre à l'autre d'un seul évènement suggère plus l'intensité de sa perception et l'instant de son surgissement. C'est ce qui peut expliquer les dédoublements et la fragmentation du moi qui se met diversement en scène d'un texte à un autre. Par ce fait, l'auteure tend à mettre en avant le déchirement et le sentiment de la perte identitaire, déjà expérimentés dans sa vie personnelle. Le moi écrivant et se racontant s'avère être ainsi moins préoccupé par l'histoire événementielle qui l'a constitué. C'est plutôt la question du rapport de l'identité féminine à son monde par la médiation de l'écriture qui est mis en avant. Préoccupée par les motifs de la création, l'auteure nous renvoie avec insistance vers le thème littéraire réactivé de l'androgynie et de ses effets de dualité sexuée. Les mouvements insaisissables du moi et ses jeux de miroir, la prégnance du thème du corps et de ses transfigurations dans les figures de la marge rendent compte de la fécondité et du caractère expérimental de l'écriture de Nina Bouraoui.

C'est autour du cheminement et du point d'arrivée de la trajectoire de la production de l'écrivaine jusqu'à *Mes mauvaises pensées* que s'articuleront les questionnements de cette recherche. La raison est que dans le processus continu de l'écriture apparaît une démarche esthétique liée à des enjeux spécifiques qu'il faudra interroger et comprendre. Les récits de Nina Bouraoui, comme autant de fragments d'une œuvre qui se complète, seront lus dans la continuité et abordés aussi bien d'un point de vue interne que d'un point de vue externe. Mais, c'est aussi dans l'ordre de leur parution successive que seront essentiellement retenus, pour le corpus principal de cette étude, quatre récits : *La Voyeuse interdite*, *Le Jour du séisme*, *Garçon manqué* et *Mes Mauvaises pensées*. Ce choix se justifie dans la mesure où, par certaines de leurs caractéristiques propres, particulièrement l'inscription commune de l'Algérie et de la France comme espace biographique producteur de discours identitaires, ces œuvres se partagent une certaine unité structurelle et thématique. La prise en compte de la problématique identitaire à la fois intime et plurielle apparaît davantage dans ses effets d'hybridité, indissociables du contexte de leur production franco-algérienne. Envisagé sous cet angle, ce corpus permettra de percevoir les étapes décisives du trajet sinueux de l'écriture de Nina Bouraoui, et fournira également les points essentiels de

l'interprétation qui mettra en valeur les crises de l'écriture en tant qu'expérience littéraire et biographique marquante pour l'écrivaine et l'auteure.

Les autres textes⁸, ne seront pas non plus écartés, et, de par leurs particularités, ils relèveront d'un corpus complémentaire. D'un point de vue global les récits de l'auteure constituent un ensemble cohérent qu'assurent des thématiques récurrentes telles que l'indétermination sexuée et la difficulté de s'inscrire dans le biculturel. Cela est exprimé par la négociation de la double appartenance, qui induit la double exclusion, ainsi que par le jeu de la fiction- réalité. Les nœuds de l'œuvre seront interprétés dans les textes et dans le hors texte⁹ en prenant garde toutefois de ne pas chercher leur explication uniquement dans la biographie de l'auteure. L'important est de tenter de comprendre et d'interpréter la cohésion de tous ces éléments composites et si diffractés.

Les récits du corpus principal, considérés comme autonomes d'une part, dans la mesure où chacun met en place des techniques narratives et des contenus propres à sa textualisation, tissent par ailleurs des liens entre eux. Les figures parentales, les titres, les thèmes, les personnages, les lieux, les citations et les images sont repris dans la variation. Ces éléments apparaissent en fait comme des actes successifs et parallèles s'éclairant les uns par les autres. A travers ce parcours d'écriture, inévitablement tortueux, se décèlent des repositionnements¹⁰ et des tensions par la forme et les thèmes mêmes de ces textes.

Dans la poursuite de cette analyse, un autre intérêt majeur portera sur celui de la prise en compte de deux axes non délimités et enchevêtrés : l'autobiographique et le biographique. L'auteure, en mêlant les faits réels aux faits imaginaires, semble manifester une volonté de transformer le réel.¹¹ L'écrivaine apparaît se reconstituer dans l'alternance de l'écriture et de la vie, imbriquées l'une dans l'autre comme si cette

⁸ *Poing mort, Le Bal des murènes, L'Age blessé, La Vie heureuse, Poupée Bella et Standard.*

⁹ C'est la difficulté de séparer le texte de son contexte : l'un déterminant l'autre, et réciproquement, selon MAINGUENEAU, Dominique. *Le Discours littéraire paratopie et scène d'énonciation.* Paris : Armand Colin, 2004, p.6.

¹⁰ Sur ce point le Chapitre 12 de l'ouvrage de Maingeneau cité précédemment pourrait éclairer en partie la question.

¹¹ Nous nous référons ici à Jean-Philippe MIRAUX, qui affirme qu'il est possible pour un auteur de modifier: «*l'histoire événementielle de sa vie pour constituer un univers autobiographique spécifique où le temps des romans remplace le temps de l'existence*». Dans *L'Autobiographie : Ecriture de soi et sincérité.* Paris : Nathan/ VUEF, 2002. (Coll. 128). p.118.

création scripturale était le versant complexe et fictionnel du cheminement biographique traversé de tensions multiples.

Compte tenu de tous les aspects que nous venons d'évoquer, la ligne directrice de nos investigations est donc de tenter de comprendre et d'interpréter la mise en œuvre du processus de sexuation de l'écriture dans l'œuvre de Nina Bouraoui. Le basculement de son écriture vers la pratique proprement autobiographique, d'abord suggéré dans *Le Jour du séisme*, puis dans *Garçon manqué*, est davantage soutenu dans *Mes mauvaises pensées*. Ceci laisse entrevoir dans le chemin parcouru depuis *La Voyeuse interdite* des contradictions et des positionnements par lesquels l'auteure se dit et se cache à la fois. Cela nous amène alors à interroger les jeux que tissent ses textes avec le réel. Quelles significations accorder à cet ordonnancement ? En quoi consistent les liens invoqués dans et par l'écriture ? Comment fonctionne le carrefour complexe des relations qu'elle induit du fait de son conditionnement par l'enjeu autobiographique ? De quelle manière se décline le caractère intime de ces œuvres ? Par quelle forme sont-elles portées ? Est-ce à dire que le lecteur/ la lectrice les reçoit sans une part nécessaire de participation et de création ?

C'est donc à travers la mise en évidence des propriétés narratives de ces récits qu'il faudra se demander comment ce moi polymorphe parcourant l'écriture de bout en bout, aspire à l'émergence d'une singularité littéraire. Comment ce moi se met-il en forme et quel discours le dit ? Quel sens est engagé par l'acte même d'écrire sa vie à partir d'une identité de sexe ? Quels liens existe-t-il entre l'histoire vécue par une personne et le récit qu'elle en fait au sein de sa propre création, sachant qu'il faut penser l'écriture en fonction des crises individuelles et historiques qui la fondent ? Quel est enfin l'effet induit par la mise en œuvre de ce genre d'écriture questionnant l'identité sexuée et ses rapports au monde ? Il faut en effet rappeler que, par le recours à la démarche autobiographique, l'écriture s'oriente vers des dimensions polémiques et politiques. Au plan personnel, le défi est donc assez édifiant pour l'auteure, si l'on tient compte de la réception interculturelle rattachée à son œuvre en tant que s'y joue forcément une dimension idéologique et symbolique. La première mise en œuvre de l'écriture, incarnée par le personnage de Fikria, par exemple, se révèle surdéterminée par un contexte culturel. La remise en cause de l'ordre de la parenté qui oriente l'écriture vers sa « féminisation », se perçoit déjà dans cette œuvre. En cela, l'auteure

semble rejoindre aisément l'écriture des femmes dans la grande majorité de leurs revendications.

Les traits spécifiques de cette pratique littéraire et l'intitulé de notre sujet ont infléchi l'établissement de notre plan autant qu'ils ont impliqué un encadrement théorique et conceptuel aussi rigoureux que possible. L'intérêt est que nos questionnements soient en rapport avec la représentation du moi mise en œuvre dans les textes du corpus. Dans sa conceptualisation, notre réflexion sera guidée par différentes approches, sociologique, pragmatique, narratologique et psychanalytique qu'elle tentera de coordonner sur trois parties.

Les conditions d'émergence auxquelles ont été confrontées l'auteure et son œuvre seront examinées dans la première partie, ce qui permettra à la fois d'entrer progressivement dans l'univers scriptural et de proposer une lecture du contexte de la création ainsi que des enjeux et orientations multiples qu'elle implique.

Dans une optique descriptive et argumentative, le premier chapitre consistera à poser quelques jalons en rapport avec la perception de l'écriture de Nina Bouraoui dans le champ franco-algérien. Sera particulièrement interrogé le mode d'organisation de ses textes dans l'espace qui les a rendus possibles et qui leur donne sens. L'accent sera mis sur les manifestations de l'activité créatrice de l'auteure confrontée à des choix génériques et thématiques, eux-mêmes déterminés par des conditions d'énonciation. Cette contextualisation de l'œuvre nous oriente, pour l'essentiel, vers la prise en compte des approches du discours littéraire et social élaborées par Dominique Maingueneau.

Les champs littéraires participant à « définir » et « redéfinir » l'écriture dans ses contextes culturels et littéraires particuliers feront l'objet de l'analyse du deuxième chapitre. Nous adopterons une approche sociocritique et historique qui s'appuiera sur les concepts introduits par les travaux sociopolitiques critiques des féministes ainsi que ceux de Charles Bonn et de bien d'autres critiques. Cela nous permettra d'étudier le caractère multipolaire et ouvert de l'œuvre de Nina Bouraoui dont l'identité littéraire est inlassablement remise en jeu. En l'articulant d'un point de vue pratique à quelques créations littéraires des femmes puis à celle de « l'émigration/immigration », mais aussi à la littérature maghrébine, nous essaierons de voir comment cette intersection des

champs constitue à la fois des liens et des séparations qui animent cette écriture.

S'interroger sur les modes d'organisation interne de l'œuvre et ses modalités de construction littéraire est absolument nécessaire pour en saisir la structuration et la sexuation du genre dans les œuvres, constituera la deuxième partie de notre réflexion. Malgré sa structure éclatée, l'écriture de Nina Bouraoui semble répondre aux principes de cohésion et de continuité articulés à la création d'une identité de sexe revendiquée dans sa singularité et sa pluralité.

Le premier chapitre consistera à dégager quelques repères constituant la matrice de la pratique littéraire de l'auteure. Pour rendre compte plus précisément de son fonctionnement interne et du sens qu'elle lui confère, nous nous attacherons tout d'abord à mettre en exergue quelques éléments narratifs propres à cette écriture, en tant que marqueurs identitaires. L'analyse de la mise en œuvre des liens internes, comme autant de composantes textuelles, permettra de rendre compte de la narrativité et de la singularité de cette œuvre. Parmi les assises théoriques auxquelles nous ferons appel, nous citons pour l'essentiel les travaux de Mikhaïl Bakhtine, de Merleau Ponty, de Gaston Bachelard et de ceux de Gérard Genette.

Du fait des enjeux identitaires posés, l'accent sera mis sur l'étude de l'identité des personnages, de la mise en œuvre intratextuelle des récits, des lieux et de leurs représentations psychiques, ainsi que sur l'importance de la dimension spatio-temporelle. Les conflits entre l'identité féminine et l'identité masculine tendent à révéler une écriture à « l'intersexion » de la double origine.

Pour montrer la dynamique structurelle étendue des textes, qui participe de la vision sexuée de cette démarche littéraire, nous nous intéresserons dans un deuxième temps à l'analyse d'autres éléments narratifs pertinents. En effet, la place prépondérante du "Je" à travers ses diverses facettes et sa distribution dans les textes révèle des appartenances multiples et brisées, dans la mesure où il oscille entre l'identité personnelle, familiale et celle collective. Ce qui semble être dans ce cas interrogé par l'auteure est le statut épistémologique de ce "Je" féminin hybride qui entre en résonance avec son héritage historique et socioculturel. L'écriture du corps, qui se décline dans une approche sensible et sensuelle du monde, met en scène un corps hors des limites assignées. Cela se manifeste à travers diverses corporités ambiguës qui tendent à

remettre en cause la sexuation normative. Mais aussi, nous ne pourrions occulter la filiation littéraire insistante de l'auteure à des écrivains occidentaux, eux-mêmes inscrits dans la marge et ayant élaboré leurs œuvres autour de la thématique artistique de l'homosexualité. Cet aspect s'affirme signifiant dans le sens où ce rapprochement intertextuel relève des enjeux identitaires que l'auteure veut mettre en place. Cette mise en liens des textes contribue à renforcer la perspective autobiographique étendue de cette œuvre. Ce sont donc autant de points essentiels et de liens qui manifestent cette « intersexion » de l'écriture.

La troisième partie sera consacrée à l'analyse narratologique et formelle. Le premier chapitre s'appuiera d'un point de vue théorique et conceptuel sur les approches autofictionnelles dans la critique littéraire contemporaine représentées par Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky et Philippe Gasparini. Il tentera d'examiner les diverses modalités d'expression du moi dans les textes et leurs liens problématiques au réel, mais en même temps il permettra de dégager leurs composantes idéologiques et culturelles. Ce qui est à relever est que d'une part l'identité de sexe et l'identité littéraire sont intimement liées et déduites des expériences existentielles du moi reconstruit dans l'écriture et par l'écriture. Et, de l'autre, le discours autobiographique de l'auteure, qui montre sa difficulté à se situer et à se dire, ne peut se concevoir sans le rattacher à sa dimension postcoloniale, dès lors que ses récits posent la question capitale de s'écrire entre la France et l'Algérie. Le souci d'être lue, si l'on tient compte de l'ensemble des traits déployés par ses textes suscitant intensément l'intérêt du lecteur, qui trouve quelques éléments d'identification, est encore à souligner et justifie la mise en place de ce dernier chapitre.

En effet, pour tenter de mieux comprendre les intentions engagées et les implications pragmatiques de ces œuvres, l'étude des figures virtuelles de l'activité lectoriale s'avère nécessaire. Nous analyserons les œuvres du corpus à partir du point de vue du lecteur implicite et réel. Il tend en effet à être en constante interaction avec la figure de l'auteure en tant que Sujet écrivant avec une part non négligeable d'intentionnalité basée sur un mode spécifique de la communication avec l'autre. Etant donné que l'instance textuelle est une identité sexuée inscrite dans des expériences sociales et culturelles données, au même titre que celle du lecteur dans ses différentes facettes, ces textes seront considérés dans une perspective psychocritique et

sociocritique. D'autre part, seront mis à contribution les approches théoriques de la lecture du texte littéraire¹² tels que les travaux de Michel Picard, de Vincent Jouve et de Jean Bellemin-Noël, mais également ceux de Gérard Prince pour la prise en compte du narrataire et/ou de la narrataire. C'est donc la destination de l'acte de création de l'auteure comme transformation d'une conscience individuelle par l'usage de procédés fictionnels qui sera mise en question pour tenter de comprendre le fonctionnement de la lecture des textes du corpus retenu.

Au final du développement de notre analyse aurions-nous réussi à identifier une part de toutes les caractéristiques de l'écriture de Nina Bouraoui faite à la fois de liens et de ruptures d'une identité sexuée féminine ? C'est ce qui semble créer à notre avis l'irréductible instabilité de cette écriture, qui se pose alors à « l'intersexion » de la double origine, tel que le mentionne notre intitulé, qui s'est dès lors imposé de lui-même.

¹²« (...) on songe à l'analyse plus étroite de la littérature comme réaction individuelle ou collective du texte littéraire. », dans COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*. Paris : Seuil, 1998, p.173.

Première partie

L'émergence de l'écriture et ses intersections

Au-delà de ses fonctions propres, l'écriture fait aussi fonctionner le langage et ses médiations comme c'est le cas pour Nina Bouraoui. Sa pratique, qui donne lieu à une conception autre de l'identité sexuée, entre en résonance avec les contraintes de contextes littéraires et culturels bien déterminés, et s'applique à les détourner. Les univers narratifs qui se dégagent dans sa production montrent un réel problème d'ancrage identitaire porté par les thèmes du déracinement géographique et de l'inadaptation socioculturelle qui sont générateurs de l'altérité en soi et de l'exil s'exprimant dans le caractère « intersexué » de l'écriture. Se pose alors une problématique des liens et des appartenances qui obligent à se définir entre deux mondes qui s'affrontent pour devenir de ce fait, selon les propos de l'auteure, un être « désaxé ». En tentant d'apporter une transformation et un renouvellement à la littérature franco-algérienne, l'auteure, comme le remarque la critique, se place dans une position marginale, et donc dans une avant-garde créatrice.

D'un point de vue textuel et sociologique, l'activité créatrice de Nina Bouraoui montre une œuvre modelée par les contextes d'où elle émerge en déployant des stratégies diverses qui la placent autant dans la marginalité que la revendication de liens, ce qui donne lieu à une écriture marquée par des paradoxes qu'il faudra montrer et interpréter. Pour cela, nous présenterons d'abord la trajectoire littéraire de l'auteure, développée jusqu'à *Mes mauvaises pensées*, puis nous examinerons le rapport des œuvres du corpus avec le contexte de leur émergence, en analysant les dispositifs énonciatifs des textes dans les espaces discursifs qui les ont générés. Nous tenterons aussi d'établir les liens et les recoupements de l'écriture avec le champ littéraire des femmes, celui également de l'émigration/ immigration en France, et enfin avec la littérature maghrébine, pour comprendre la singularité de cette écriture.

Chapitre 1

L'écriture et ses détours

1- De l'émergence de l'auteure et de son œuvre

Prolifique et régulière¹³ dans sa production littéraire entamée depuis plus de deux décennies, Nina Bouraoui est l'auteure de quatorze romans. Son écriture est considérée comme originale, voire « rebelle » et provocatrice même, et cela pour son audace thématique qui aborde des sujets tabous. Il est également à relever une tendance vers le domaine autobiographique conçu au travers d'une démarche ambiguë. L'altérité est une constituante spécifique de cette écriture qui se trouve en effet ouverte aux voies de la psychologie individuelle et sociale ; et les significations qu'on lui prête entrent en résonance avec, d'un côté, les mécanismes de l'inconscient et, de l'autre, le jeu littéraire non réductible au texte. L'auteure ne cesse notamment d'interroger ses multiples appartenances en tentant de négocier ses liens. Cela se traduit dans le besoin profond d'écrire les thèmes de la parenté et ses ambivalences, mais également dans le fait de remettre en question le "Je" et ses assignations identitaires. Son œuvre, qui participe, de ce point de vue, à la subversion des frontières génériques et des discours sur les normes, en accord avec le thème de l'identité sexuée en construction et en devenir, montre un incessant travail renouvelé du langage. Ainsi déclinée, cette écriture révèle une dimension créatrice. A considérer les thématiques subversives déployées, par le refus de l'auteure d'être assimilée à une image traditionnelle du féminin, elle s'affirme aussi comme une autre voix(e) franco-algérienne pour dire différemment cette identité. L'auteure, « réactive et moderne », est « souvent décriée »¹⁴, ainsi que le souligne Benaouda Lebdaï, pour lui, Nina Bouraoui revendique désormais :

Cette double appartenance [qui] la différencie de ses consœurs algériennes, donnant lieu ainsi à l'écriture iconoclaste dans un champ littéraire postcolonial algérien marqué par un discours idéologique qui cible les défenseurs de la pensée unique et du machisme. Nina Bouraoui ne s'inscrit pas stricto sensu dans cette problématique algéro-algérienne, mais dans un double champ algérien et français en s'emparant de 'je' féminin de

¹³ Elle est l'auteure de textes poétiques composés en musique, notamment *La Nuit de plein soleil* pour le groupe Les Valentins en 1993, *Immensité* et *Le Paradis*, pour Céline Dion en 2007, *Une arrière saison* pour Sheila en 2012 et d'autres encore.

¹⁴ LEBDAI, Benaouda. « Nina Bouraoui ou l'écriture iconoclaste ». Dans *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*. Oran : CRASC, 2010. P.207-215.

façon volontariste, voire « ressassée » (...). Ce 'je' autofictionnel revendiqué se transforme en une transgression sociétale, écartant le 'nous' communautaire et le personnage alibi.¹⁵

Mais cela ne va pas sans un penchant pour la mise en scène de soi dans l'affrontement et l'affirmation d'un lieu d'écriture et d'une parole qui ne sont donc pas passés inaperçus, au vu de l'importance et du nombre de travaux universitaires et des publications médiatiques qui lui sont spécifiquement consacrés.

Rosalia Bivona¹⁶, qui admet le caractère ambigu et ouvert de cette démarche initiée par l'auteure, tente de l'expliquer en l'inscrivant dans un espace littéraire problématique qui requiert, selon elle, une double lecture car :

[à] travers l'écriture de Nina Bouraoui on perçoit l'inscription d'un imaginaire dans un espace migrant, qui n'est ni celui des français sur le Maghreb, ni celui des Maghrébins sur eux-mêmes, ni celui des Maghrébins sur la France. L'intérêt de cette écriture est –entre autre- dans l'intégration, sous forme fantasmatique, d'une vision phallique telle qu'on peut la voir dans le regard d'écrivains comme Georges Bataille du côté occidental ou Rachid Boudjedra du côté algérien, mais dans une matière autre, puisque c'est une femme qui parle¹⁷, note-t-elle.

Nina Bouraoui entre dans la scène littéraire franco-algérienne en 1991 avec son premier roman *La Voyeuse interdite* publié chez Gallimard dans la collection blanche et couronné du Prix Inter (Prix des auditeurs de France-inter). L'œuvre se révèle rebelle à l'ordre établi par sa manière de scruter minutieusement la marginalité sociale et familiale des femmes en pays musulmans. Rosalia Bivona souligne que : « Nina Bouraoui fixe la barre de son succès littéraire à la hauteur suivante : parler de la

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Rosalia BIVONA est l'une des premières chercheuses à s'être penchée sur l'œuvre de Nina Bouraoui.

¹⁷ BIVONA, Rosalia. « Un symptôme de greffe à l'intérieur de la littérature algérienne d'expression française : Georges Bataille et Nina Bouraoui ». Dans *Revista Complutense de estudios*, n°7, Thélème, 1995.P.45-51.

sexualité féminine dans un contexte musulman en cherchant à éviter la reproduction du discours dominant. »¹⁸. Effectivement, l'auteure ose parler franchement de la sexualité des femmes et des amours féminines en introduisant progressivement « le couple femme/femme »¹⁹. Son écriture brise donc des tabous et monte encore d'un cran dans la provocation, le dévoilement de soi et la revendication d'une autre sexualité pour les femmes. C'est ainsi que cette écriture intrigante et qui dit l'inavouable, fonctionne :

*à double titre car [elle] réussit à déstructurer la représentation classique des rapports hommes/femmes d'une part et met à distance la dialectique des autres romancières algériennes qui consiste à dénoncer la prise de pouvoir des hommes sur les femmes d'autre part. (...) Sa signature littéraire annonce un être torturé dans un lieu existentiel de tension et de déchirement.*²⁰

La conjoncture sociale et politique de l'Algérie à cette époque vaudra au premier roman de l'auteure une réception équivoque alors qu'en France l'œuvre sera favorablement accueillie et saluée par des critiques littéraires comme Jean Déjeux.²¹ Mais excessive aussi sera considérée cette écriture par les milieux intellectuels algériens, notamment Rachid Boudjedra concluant à la méconnaissance de l'Algérie par l'auteure qui l'a quittée depuis le début des années quatre-vingt. Pour sa part, la presse algérienne,²² dans une vision sociohistorique et idéologique et malgré la créativité dont relève l'œuvre, considère que l'auteure n'a pu échapper à la résurrection des stéréotypes orientalistes sur la femme musulmane, qui seraient une création occidentale²³, conforme aux attentes de certaines maisons d'édition françaises. Ce trait, à juste titre soulevé par Rosalia Bivona, est mis en relation avec les événements sociopolitiques que vivait l'Algérie à l'époque et qui coïncident avec la publication de ce roman.

¹⁸ BIVONA, Rosalia. Nourriture et écriture dans la littérature maghrébine contemporaine : Etude de douze auteurs. 2006, Université de Cergy Pontoise, p.120.

¹⁹ BENAOUA, Lebdaï. *Op.cit.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ DEJEUX, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris : karthala, 1994.

²² Nous nous référons à l'article de BIVONA, Rosalia. « Nina Bouraoui : une écriture de l'entre-deux ». Dans François DEVALIERE (dir.). *Nord-Sud : une altérité questionnée*. Paris : L'Harmattan, 1997.P.137-148.

²³ Le discours colonialiste sur l'Orient est une question analysée par SAID, Edward dans *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. [1978]. Trad. de Catherine Malamoud. Paris : Seuil, 1980.

A cet effet elle dira :

Nul doute, la littérature est pour l'occident en général et pour la France en particulier, un subtil instrument pour connaître un pays dont les stéréotypes et les passions ne peuvent être que difficilement dépassés. A cause, justement du grave moment sociopolitique que l'Algérie traversait quand le roman fut publié, les médias ont voulu faire coïncider La Voyeuse interdite avec un vécu personnel pour l'insérer dans un contexte propre à séduire les lecteurs. Mais l'Algérie, dans ce roman, n'existe pas (...). Il est aisé de reprocher à l'auteur de manquer à l'honnêteté parce que son regard n'est ni tout à fait authentique ni dénué de stéréotypes, parce que la violence relève plus du fantasme que de la réalité, mais cela n'empêche pas une volonté littéraire d'aller jusqu'au bout des peurs et d'obsessions, ancrant la voix du personnage dans son propre passé et dans sa solitude.²⁴

L'inscription du roman dans l'Algérie des années soixante-dix et les questionnements de l'auteure sur le statut social et individuel accordé aux femmes dans les sociétés patriarcales, sous la plume d'une écrivaine de père algérien, ne manquent pas de rattacher cette œuvre à la littérature maghrébine de langue française. Aussi, par le discours subversif et le désir de casser les tabous inhérents à la sexualité, au domaine religieux, on ne tarde pas à lui accorder une filiation avec Rachid Boudjedra. On note, par exemple, dans *La Voyeuse interdite* ainsi que dans *La Répudiation*, une conception clinique, angoissante et violente de l'écriture, que nous analyserons ultérieurement.

Le désir de destitution du père, qui abuse de ses pouvoirs envers les membres de sa famille, mais également la représentation du corps féminin dégradé et meurtri dont le souci premier est le rejet d'une forme de féminité, se révèlent les instruments majeurs de la contestation sociale et politique de ces œuvres. Il en est de même pour la thématique de la dualité sexuelle, affirmant la bisexualité de ces écritures et revendiquée par ces auteurs. Les délires de ces jeunes narrateurs qui ne parviennent pas à

²⁴ BIVONA, Rosalia. *Op.cit.*, p.110-111.

comprendre leurs mondes donnent ainsi lieu à de la colère, de la culpabilité et des accusations. Dans le cas de Nina Bouraoui, on peut par exemple lire dans *La Voyeuse interdite* :

Dieu a pointé son index accusateur sur mon front, je ne dois pas sortir, éviter le regard de mon père lorsque mon sexe m'indispose, vivre cachée comme une chose dans l'ombre de ma mère, accepter les coups de martinet en me persuadant que je suis fautive. Abdication des sens, de la révolte et de la mutinerie. Triomphe de résignation, de la passivité et de la peur. (pp. 64-65).

Pour Rachid Boudjedra dans *La Répudiation*, le narrateur-personnage craignant la rencontre de la mort dans la scène suivante l'associe inconsciemment à l'image maternelle : « J'avais vu un lapin écorché sur lequel on jetait des bassines de sang, alors que ma mère, à côté, agonisait par la faute des menstrues démentielles qui ne voulaient s'arrêter... » (p.14). D'autre part, contestant sa société et ses traditions religieuses en lien direct avec l'autorité paternelle et l'hypocrisie ambiante des institutions, ce même personnage la perçoit à partir d'un sentiment de répulsion et même de dégoût lorsqu'il se dit : « Le carême n'était qu'un prétexte pour bien manger durant une longue période, car on se rattrapait la nuit sur l'abstinence somme toute factice. » (p.19).

Par d'autres procédés de fictionnalisation qui privilégient un registre orienté vers le fantastique, comme cela peut être aussi une forme d'expérimentation de l'auteure à ses débuts, et par leur insertion dans d'autres lieux indéfinis d'un point de vue spatio-temporel et culturellement neutres autres que l'Algérie, les trois romans²⁵ de Nina Bouraoui qui suivent *La Voyeuse interdite* s'annoncent difficilement interprétables et même détachés de cette inscription littéraire précédemment supposée. Ces textes, seraient-ils des remises en question de l'auteure à la suite des accusations dont elle a fait l'objet lors de la réception du premier roman ? D'ailleurs, elle revient sur cette question dans *Mes mauvaises pensées* en signifiant qu'elle se serait retrouvée seule face à cette première expérience avec le public et en regrettant le fait de n'avoir pas été soutenue par son éditeur de l'époque. On peut ainsi lire dans *Mes mauvaises pensées* et *Garçon*

²⁵*Poing mort* (1992), *Le Bal des murènes* (1996) et *L'Age blessé* (1998).

manqué, diverses intrusions métatextuelles de l'auteure relatant et commentant le contexte de la production de ses textes. Mais malgré la distanciation qui s'opère entre ces romans et *La Voyeuse interdite*, certaines scènes répétitives lient les œuvres entre elles et confèrent à l'ensemble de l'écriture une vision globale allant vers le sens autobiographique du projet littéraire de l'auteure. Il est à remarquer que les traits de la marginalité sociale et sexuelle sur lesquels repose toute l'œuvre apparaissent chez la plupart des personnages de ces récits, affirmant ainsi la cohérence interne de l'écriture autant que sa singularité.

En tout état de cause, les difficultés de l'auteure à assumer une identité sexuée liée aux multiples questions existentielles et culturelles qu'elle génère pour une auteure franco-algérienne, semblent avoir joué un rôle déterminant dans l'établissement des formes génériques déployées au cours de sa production littéraire. Aussi, son statut se présente particulièrement déconcertant et décline un parcours tortueux de l'écriture où le moi se dit à travers les détours de la fiction qui permet aussi bien de se créer que de se masquer.

Pour cet aspect de la question, nous nous attèlerons par conséquent à tenter de comprendre comment sont ordonnancés les récits en nous interrogeant sur les chemins métaphoriques empruntés par l'œuvre pour affronter le réel et affirmer une identité de sexe autant qu'une identité auctoriale singulière dans le champ littéraire franco-algérien. Pour mieux étayer notre réflexion, nous recourrons à l'étude de quelques éléments paratextuels qui entourent ces œuvres, mais également aux textes du corpus qui recèlent bien des sens.

2- Les deux ordres de l'écriture, et ses paradoxes

L'œuvre de Nina Bouraoui se situe à la lisière de la vie et de l'écriture dans le sens où l'une et l'autre se ressource mutuellement. De prime abord, l'œuvre, jusqu'à *Mes mauvaises pensées*, s'édifie sur deux moments, deux pôles d'écriture, à l'image d'un passage d'une rive à l'autre : elle est d'abord structurée en un premier ensemble, que nous considérons fictionnel, et cela jusqu'à la publication du *Jour du séisme*, puis sera tournée vers une vision résolument référentielle à partir de *Garçon manqué*.

Deux phases donc se distinguent dans ce parcours et relèvent de préoccupations

littéraires différentes : la première à tendance fictionnelle, relève d'un choix esthétique qui met en œuvre une écriture hermétique, énigmatique et cryptée comme un lieu secret et poétique qui annonce un monde dont les clés d'interprétation ne sont pas encore entre les mains du lecteur. Mais les thèmes obsessionnels de la mort, du corps blessé à vif, de la condition féminine et des relations filiales problématiques sont autant de tentatives susceptibles de montrer le caractère futur de cette écriture ; l'auteure ici « se dévoile par touche allusive ».²⁶ Dans la deuxième phase, tout en maintenant la récurrence des mêmes thèmes, les représentations du moi tendent plutôt à s'appuyer sur une écriture globalement référentielle qui renvoie plus explicitement au monde biographique de l'auteure en l'impliquant davantage. Cette succession apparaît obéir à un processus progressif d'affirmation de soi dans l'écriture car les données apportées par les publications successives des textes convergent vers la confirmation de l'écriture autobiographique. Plus précisément, comme le synthétise ici Lebdaï :

La romancière joue avec les genres littéraires dans la mesure où la frontière entre l'autobiographie et la fiction, entre le journal et la fiction, devient ténue. Il est à noter que le terme roman n'est pas utilisé dans le paratexte aussi bien de Garçon manqué que du Jour du séisme. Cette écriture est autofictionnelle grâce à un jeu narratif conciliant avec dextérité la sphère privée et la sphère sociopolitique, le politiquement incorrect exprimé dans les non-dits mêlés à des idées parfois convenues. La romancière aborde par cette écriture iconoclaste l'intime et l'historique ainsi que la question de l'identité sexuelle, la question de l'appartenance, tout en rejetant la ghettoïsation et le communautarisme à l'exception de Poupée Bella qui donne à lire une réalité particulière et factuelle d'une expérience féminine exprimée par un 'je' narratif, dans le milieu de la nuit parisienne. La bipolarité identitaire bouraouienne contribue à mettre l'accent sur une mémoire du présent qui se désire positive, introspective et constructive, tant

²⁶ LEBDAÏ, Benaouda. *Op.cit.*

*au niveau individuel qu'au niveau de la relation de l'Algérie avec la France.*²⁷

A partir de cette transformation graduelle de l'œuvre de l'auteure, il est possible de désigner spécifiquement ces deux phases de l'écriture en termes de « deux manières », sans pour autant signifier leur séparation absolue car elles sont traversées par les mêmes figures biographiques et littéraires. Le fait de dissimuler l'aspect autobiographique dans les premières œuvres ne répondrait pas uniquement à des fins commerciales, mais serait plutôt impulsé et même déterminé par des données biographiques, filiales et éditoriales. On l'observe, si l'on se réfère précisément aux propos de l'auteure qui cherche à s'en expliquer dans *Mes mauvaises pensées* lorsqu'elle écrit : « (...), mes premiers livres sont trop écrits », (p.23), ou encore quand elle annonce: « J'ai négocié avec la vie, vous savez, et aussi avec la mort. Mes livres sont des paravents, mon langage est un bijou. », (p.55) et enfin : « ma vie est longtemps passée par le filtre déformant des livres », (p.194).

La première manière dévoile une révolte des personnages féminins se manifestant par « des résistances corporelles »²⁸, allant jusqu'à l'extrême, si l'on tient compte des mutilations auxquelles est soumis le corps, à l'exemple de Fikria ou de ses sœurs Zohr et Leyla de *La Voyeuse interdite*. Le personnage masculin au corps androgyne dans *Le Bal des murènes* absorbe, pour sa part, la souffrance de sa mère en adoptant un comportement autodestructeur : « La fenêtre ouverte, je me douchais à l'eau froide, (...), je mordais la poussière et reniflais la moisissure, j'inhalais gaz et toxines, allongé dans le garage, le nez sur le pot d'échappement du moteur en marche, à deux doigts de l'asphyxie. » (p.29). Cette tendance à la souffrance est leur manière de lutter contre l'autorité paternelle et phallogratique pour laquelle le corps féminin doit absolument être sous contrôle et jusqu'à la possession. En effet, la plupart des philosophes et sociologues le soulignent :

Notamment Pierre Bourdieu ou encore Michel Foucault, le corps est en effet, dans toute société et en tout point de l'espace

²⁷ *Ibid.*

²⁸ DETREZ, Christine. « A corps et à cris : résistances corporelle chez les écrivaines maghrébines » Actes du colloque international *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*. Oran : CRASC, 18 et 19 novembre 2006.

*social, à la fois jeu et enjeux de pouvoirs et de dominations, cela est sans doute encore plus vrai dans le cas des femmes maghrébines, et notamment algériennes, compte tenu du contexte social, historique, religieux.*²⁹

Effectivement, échapper à la féminité normée, considérée comme une contrainte, est une des préoccupations majeures de l'écriture de Nina Bouraoui. Le peu de place accordée aux personnages masculins porteurs de valeurs rétrogrades et menaçant l'intégrité des personnages féminins, en particulier dans les premiers romans, tend à rendre compte de la signification dévolue à cette catégorie figurative. A cet effet, l'image du père dans *La Voyeuse interdite* apparaît insignifiante aux yeux de Fikria résolue à s'arracher à sa condition de femme enfermée. L'identité sexuée féminine qui naîtra de ce cheminement tentera de remettre en question les rapports de sexe dans leur conception traditionnelle en dévoilant une autre vision de l'ordre sexué. On peut ainsi voir dans cette première phase de l'écriture une tendance à mettre en avant un être féminin non conventionnel en réponse à l'exclusion dont l'identité sexuée féminine fait l'objet dans la réalité. Ainsi, l'auteure, à travers la poursuite d'un trajet autobiographique créateur, opère un renversement du statut généralement accordé au féminin et à ses représentations.

Dans ce sens, l'Algérie, comme lieu d'autres configurations formelles de l'écriture, réapparaît clairement dans *Le Jour du séisme*, *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées*. Dans *Garçon manqué*, par exemple, le récit intègre de manière bien orchestrée la double appartenance culturelle de l'auteure. Des espaces narratifs symétriques interrogés par l'écriture sont réservés autant au pays du père, l'Algérie, qu'à celui de la mère, la France. Cette démarche, portée par une voix narrative ambivalente et orientée vers le réel, est tendue par le souci de mettre en question sa dimension biculturelle problématique. Mais, c'est également un texte qui participe de l'affirmation de la tendance autobiographique de l'œuvre en s'efforçant d'interroger le genre, autant dans son sens littéraire que dans son sens socio-individuel, car ici se dévoilent au grand jour l'intime et une certaine vérité sur soi. C'est en effet le texte où l'homosexualité de l'auteure est avouée et revendiquée, la narratrice-auteure, malgré les

²⁹ *Ibid.*

jeux de masque auxquels elle se livre, est facilement identifiable à l'auteure et à l'écrivaine.

Alors que la critique la dégage d'une inscription littéraire maghrébine, l'auteure dans *Mes mauvaises pensées* (2005) et dans *Sauvage* (2011) investit encore une fois les espaces de l'enfance passée en Algérie et en France. Le lecteur y reconnaît particulièrement un monde familier présent dans la production romanesque précédente, et en particulier dans *Garçon manqué*. Par contre, la suite de l'œuvre³⁰ montre des univers narratifs à dominante occidentale, tels que Paris, la Suisse, la Bretagne, ainsi que certains lieux géographiques des Etats-Unis qui sont investis de sens, à l'exemple de Provincetown : ville de la marginalité sexuelle où l'homosexualité s'assume et s'exprime librement et même dans le bonheur, selon ce que la narratrice affirme: « Ma vie d'auteur me semble si légère ; je ne joue aucun rôle, tout se rassemble à l'intérieur de moi : ce que j'écris et ce que je suis. », (p. 182). Là, l'auteure en s'abandonnant à relater ses amours féminines, inscrites dans un type de sexualité non normée ni réprimée, révèle le caractère transgressif de son écriture. Mais, comme elle sait travailler sur la palette des sentiments et des émotions, cette ville réveille aussi en elle les déchirures existentielles de l'enfance comme pour dire que les frontières entre la vie adulte et l'enfance ne sont pas aussi étanches qu'on le croit.

Les images parentales mises en fiction dans *Mes mauvaises pensées* travaillant l'écriture, tendent à montrer un processus de déconstruction identitaire. Il s'agit d'une quête passant tout aussi bien par les liens filiaux que par la relation à l'Histoire, en l'occurrence celle qui a mis en contact violent l'Algérie et la France. Car l'aspect obsessionnel de la voix narrative qui déplie son histoire pour la faire remonter encore vers les origines brisées du moi, rend le parcours de lecture déroutant dans ce roman, ainsi que le précise la narratrice : « L'écriture vient du récit de ses propres parents » (p.55). Ce qui est d'autre part largement invoqué ici est bien l'intimité du lecteur, vue comme une nécessité intérieure à l'accomplissement de cette écriture qui tient compte tout particulièrement de sa destination. Il est également à observer la persistance du sentiment de culpabilité qui se manifeste essentiellement dans le conflit conscient et inconscient de la narratrice car ses désirs d'amour absolu pour les femmes dissimulent

³⁰*La Vie heureuse* (2002), *Poupée Bella* (2004), *Avant les hommes* (2007), *Appelez-moi par mon prénom* (2008), *Nos baisers sont des adieux*(2010) et *Standard*(2014).

la figure générique et fantasmée de la mère. Ce sont autant d'aspects observés dans *Mes mauvaises pensées* et que nous envisageons d'analyser.

L'œuvre, agencée chronologiquement en deux phases, se présente alors comme paradoxale. Le jeu de dissimulation et de dévoilement entre la réalité et la fiction, conférant à l'écriture une grande liberté, a eu des incidences sur l'évolution de cette pratique d'écriture. Cela semble obéir à des contraintes qui résultent d'une stratégie littéraire négociant un positionnement³¹ générique articulé sur l'identité sexuée féminine en rapport avec le culturel. Dans cette perspective, le réel dans sa dimension factuelle s'avère être un élément fondateur de l'écriture qui l'intègre en le détournant par les mécanismes de la fiction, du fait que l'œuvre est soumise aux : « conditions institutionnelles de la communication littéraire »³². A cet effet, l'auteure, pour dire ce qui ne pouvait encore s'avouer explicitement, déclare dans *Mes mauvaises pensées* : « Mon travail d'écriture est aussi un travail de faussaire » (p.206). Des questions s'imposent effectivement. Nina Bouraoui, s'est-elle dissimulée sous le masque de ses personnages ? Comment se manifestent ces positionnements et quelle est leur incidence sur la forme des textes ? Dans quelle mesure amorcent-ils un processus de transformation et d'affirmation d'une identité sexuée allant vers un autre espace d'écriture et une autre posture littéraire ?

A- *La Voyeuse interdite*, vers un autre devenir

La critique universitaire, à l'instar de Rosalia Bivona, en soulignant une réception mitigée à l'époque de la parution de ce premier roman, relève essentiellement l'affirmation d'un discours interprétatif à dominante sociologique et idéologique au détriment du point de vue esthétique de l'écriture.

On peut également dire qu'au regard du double champ culturel investi par l'œuvre, ces réactions interprétatives, si l'on emprunte le propos à Aron et à Viala³³, correspondent plus justement : « (...), à la question des actions exercées par un texte en différents contextes de réception. ». Cet accueil ne serait pas propre à la littérature

³¹ MAIGUENEAU, Dominique. *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.(Coll. U. Lettres).

³² *Ibid.*, p. 17.

³³ ARON Paul et Alain VIALA. *Sociologie de la littérature*. Paris : PUF, 2006. (Coll. « Que sais-je ? »), p.76-77

puisqu'il s'agit de manière générale du statut sociologique accordé aux œuvres d'art, à cet effet, ils notent que :

[c]’est en examinant sur quoi le texte faisait porter l’intérêt des lecteurs ou spectateurs à l’origine et comment cet intérêt s’est perpétué ou modifié que l’on prend connaissance de la place des œuvres littéraires dans le parcours identitaire que constitue une culture.³⁴

D’un autre point de vue, ces réactions relèvent de la question des normes littéraires et morales, comme le remarquait déjà Hans Robert Jauss en 1972, lorsqu’il analysait l’expérience de l’intersubjectivité dans son rapport au culturel.³⁵

Dans l’optique du lecteur réel, la réception de *La Voyeuse interdite*, semble avoir été interprétée sous un mode strictement référentiel dans la mesure où ce texte met en scène les thèmes du dévoilement, du voyeurisme et de la sexualité, considérés comme tabous et dérangeants pour des lecteurs algériens, et vivant à l’époque de la parution du roman des conditions sociohistoriques et politiques précises. Mais si ces thèmes renvoient le lecteur vers ses propres fantasmes et ses angoisses, il n’en est pas moins vrai que cette attitude éclaire en même temps sur certaines de ses réactions qui peuvent être d’ordre idéologiques. En abordant dans ses recherches la question du personnage, Vincent Jouve affirme que: « [la] relation aux personnages a des prolongements dans l’univers quotidien. » vu que : « [l]a frontière est mince entre fiction et réalité »³⁶.

Cela rejoint d’ailleurs la réflexion de Marthe Robert sur la question de l’investissement pulsionnel du lecteur et de l’effet de réel qu’il implique, lorsqu’elle se demande :

[si] les rapports du roman et de la vie n’existent jamais que sur le papier, [...], d’où vient que le Werther de Goethe passe pour avoir déchaîné une épidémie de suicides chez les adolescents contemporains, et que la première livraison de Crime et

³⁴*Ibid.*

³⁵ JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978. (Coll. Bibliothèque des idées), p.51. La notion est relevée par Vincent JOUVE. *L’Effet personnage dans le roman*[1992]. Paris : PUF, 2008. (Coll. Ecriture), p.14.

³⁶ JOUVE, Vincent. *Op. cit.*, p. 199.

*châtiment ait incité un jeune Russe à commettre réellement les deux crimes fictifs de Raskolnikov ? Pourquoi enfin les esprits les plus avertis croient-ils au roman comme à une mystérieuse émanation de la vie, au point de lui attribuer une influence sur les mœurs ou, plus bizarrement encore, un retentissement direct sur les événements de la vie politique et sociale ?*³⁷

C'est pour dire que l'effet de ce : « débordement romanesque sur le non romanesque »³⁸ a eu des incidences sur l'évolution générique de l'œuvre de Nina Bouraoui, et inévitablement sur sa propre vie, comme elle le souligne dans ses textes et son métadiscours. Ces réactions, en réalité, n'ont pas laissé l'auteure indifférente, elles semblent même avoir influencé et orienté la trajectoire de son écriture. En guise de réponse à ces critiques, elle a fait en sorte de montrer dans *Le Jour du séisme*, *Garçon manqué*, *Mes mauvaises pensées* et les autres textes qui suivront encore, son lien indéfectible et passionnel avec l'Algérie, inlassablement réinvestie au plan de l'imaginaire. Comme une voix d'accès à la création et aux émotions contradictoires de l'enfance et de l'adolescence, l'Algérie est une métaphore qui traduit la quête de soi et l'ouverture de l'écriture, ainsi que le proclame l'auteure dans *Mes mauvaises pensées* :

Ma maison à l'air libre ; ma maison sans toit ? L'Algérie est le lieu de l'appartement. Mon regard est rivé sur ce souvenir, qui, à force, devient un souvenir de chair, un souvenir de la réalité. Je n'ai rien fermé parce que je ne veux pas fermer, je ne veux pas qu'une partie de moi se meure de cela. (p.222-223).

L'Algérie est, dans cette perspective, le noyau générateur de son œuvre et même la source de son goût pour la création littéraire, ainsi que nous tenterons de le montrer plus loin. Cela met également en avant la dimension interculturelle et paradoxale d'une écriture dynamique et hybride qui cherche alors à dépasser les origines par un travail constant de renouvellement. Il est à ce titre indéniable que l'auteure a introduit une thématique nouvelle par une utilisation singulière de la langue.

³⁷ ROBERT, Marthes. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard, 1972. (Coll.Tel), p.71, cité par JOUVE, Vincent. *Op.cit.*, p.199-200.

³⁸ JOUVE, Vincent. *Op.cit.*, p.200.

La Voyeuse interdite en tant que premier roman, s'il avance masqué ne peut occulter une certaine réalité biographique puisqu'il tente de fictionnaliser le personnage même de l'auteure par un travail stylistique et un processus de dédoublement généralement perçus chez les écrivaines pour qui « [de] nombreux écrits de femmes passent par ce stade où l'indicible (...) est raconté par des fictions, [ce] qui [leur] permettra (...) d'accéder à leur présent, l'écriture suivant, sans le savoir, le jeu d'une démarche psychanalytique. »³⁹ Ce dont il est surtout question dans ce récit est la sexualité de l'écriture, qui cherche inlassablement à dépasser les assignations identitaires associées au féminin car le roman met en place :

L'histoire d'un cheminement douloureux et nécessaire, et l'on peut reprendre, dans le même esprit, les mots célèbres de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme. On le devient ».

*Derrière ces hurlements de désespérance et ces vociférations de haines, La Voyeuse interdite est une véritable révolution car ce livre introduit dans la reconstruction identitaire de la femme la notion de refus qu'elle avait enterrée au plus profond d'elle-même et la jouissance retrouvée d'une réponse à l'oppression. Ce récit est celui d'un regard féminin ouvert sur un monde qu'il ne veut plus cautionner.*⁴⁰

Il ressort qu'avec ce récit s'établit un jeu de correspondances entre l'œuvre en devenir et les données biographiques de l'auteure. Fikria, qui veut intégrer le monde en scrutant le réel par son regard inquisiteur, est en partie le double et l'incarnation masquée de l'auteure expérimentant son être dans la création. Elle tend à incarner la quête d'une individualité féminine ouvrant la voix à une écriture transgressive, et dont le cheminement toutefois s'avère long et tortueux. En effet, le défi de l'auteure de se libérer d'une forme de féminité normée reste attaché à des conditions d'énonciation spécifiques du champ de la réception. Notons que les signes de la difficulté à se dire sont indirectement exprimés dans les premières œuvres.

³⁹ NAHLOVSKY, Anne-Marie. *La femme au livre : itinéraire d'une construction de soi dans les relais d'écriture romanesques. Les écrivaines algériennes de langue française*. Paris : L'Harmattan, 2010, p.190.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 176.

Nous pouvons déjà invoquer quelques passages renvoyant à la prise de conscience de l'enfermement de Fikria. Pour rendre compte de cette situation, l'auteure opère un travail esthétique sur le corps féminin de ce personnage qui aspire à se libérer et à traverser les espaces interdits. Car si la femme est prisonnière de son corps, l'auteure, par l'intermédiaire de son personnage s'affronte à la question de son appropriation par la domination masculine institutionnalisée, et pour qui « [de] façon plus générale et quotidienne, la femme est ramenée à son corps, et plus spécifiquement à valeur procréatrice »;⁴¹ dans le sens où : « le corps semble toujours dépositaire de la pureté, de l'identité... »⁴². Défiant le pouvoir paternel et les entraves symboliques qui lui sont liées, Fikria, s'éveillant à la sexualité et par un flot verbal et des actions dévastatrices exercées sur son corps, procède à l'autopsie de son mal puis s'acharne à y remédier. Elle ne tardera pas à se dégager de l'image qui avilit sa féminité. Elle veut devenir une femme différente en accédant à une féminité choisie mais son cheminement subversif ne sera pas de tout repos. Elle doit se créer à partir du néant puisque les modèles d'identification qui se présentent à elle : sa mère, ses sœurs, sa tante, ou les autres femmes du voisinage, jugées complices et spectatrices de son oppression, ne répondent pas à ses aspirations et à ses désirs. D'ailleurs, le roman est jalonné de reproches adressés rageusement à celles-ci : « [m]on avenir est inscrit sur les yeux sans couleur de ma mère et les corps aux formes monstrueuses de mes sœurs : parfaites incarnations du devenir de toutes les femmes cloîtrées. » (p.16). Au contraire, elle se veut le sujet de sa propre sexualité.⁴³ Les images du corps qui se dévoile par les mots font justement écho aux affirmations postulées par Simone de Beauvoir lorsqu'elle note que : « le corps étant l'instrument de notre prise sur le monde, le monde se présente tout autrement selon qu'il est appréhendé d'une manière ou d'une autre »⁴⁴ ; et si les données biologiques sont :

une des clés qui permettent de comprendre la femme (...) nous refusons (...) qu'elles constituent pour elles un destin figé. Elles ne suffisent pas à définir une hiérarchie des sexes ; elles

⁴¹ DETREZ, Christine. *Op.cit.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ BEAUVOIR (de), Simone. *Le Deuxième sexe*. Tome 2, *L'expérience vécue*. Paris : Gallimard, 1949, p.73.

*n'expliquent pas pourquoi la femme est l'Autre, elles ne la condamnent pas à conserver à jamais ce rôle de subordonnée.*⁴⁵

Cette inscription du corps dans le monde et le désir irrésistible de l'expérimenter par ses sens s'exprime dans les pensées de la narratrice qui s'évade à l'affût de perceptions multiples. La mise en scène fantasmée du corps mobile dans les espaces publics, que nous pouvons lire ici, révèle le besoin irrépressible de Fikria à vouloir se dégager de son emprise par les autres ; et c'est ainsi qu'elle se rêve sans entraves lorsqu'elle exprime ses désirs d'évasion :

Je voudrais nager sous le soleil, courir dans la ville, pisser dans les cages d'escalier, et me battre comme une chiffonnière, je voudrais manger avec les Mozabites, flirter avec le chauffeur du bus, boire du café dans un café et déchirer les voiles des Sarrasines, je voudrais m'allonger au pied de la statue des martyrs, graver mon nom sur la dalle des saints et mourir dans l'ombre de l'arbre du Ténééré, je voudrais me fondre aux bruits de la rue, regarder les hommes dans les yeux, taquiner les rats et nourrir les fous, j'aimerais être un bâtiment, une dalle sacrée, une pierre tombale, une fleur piétinée ! est-ce donc cela la liberté, papa ? (p.92).

Du fait des traditions et de la morale collective qui contrôlent le corps féminin et réduisent sa mobilité, ces paroles se révèlent extrêmement transgressives. Revendiquer le droit de disposer de son corps et d'exister par celui-ci, revient donc à se le réapproprier. C'est ce que fait Fikria par le biais du langage qui se « corporéise » à son tour, si l'on se réfère à ses paroles foisonnantes et à sa vision hallucinée du monde lorsqu'elle le reconstruit à partir de ses fantasmes et sa fuite vers l'imaginaire. C'est un corps dont les exigences défient la morale ainsi que les repères temporels, ce que nous analyserons plus loin. En effet, le corps, à travers à une mise en discours subversive, refuse cette situation de séquestration qui le rend otage aussi bien lui-même que dans son prolongement, celui des autres : la collectivité féminine qu'elle accuse de soutenir cet ordre patriarcal. Il s'agit de manière générale de dénoncer : « la reconduction des

⁴⁵ *Ibid.*, p.73.

oppressions par les vieilles femmes, les mères et les tantes, ». ⁴⁶ C'est sous l'impératif de la révolte contre les traditions et un statut féminin jugés injustes et absurdes que la narratrice, se croyant dépositaire d'une parole d'autorité, désire se faire entendre et transmettre son message aux autres jeunes filles vivant les mêmes conditions d'enfermement. Il faut dire par ailleurs que ses actions revendicatives n'ont de sens que si elles sont communiquées aux autres et, par là même, aux lecteurs du texte que nous sommes. Elle se sent en effet le devoir d'invoquer la mémoire collective féminine, et les excès du langage propre au lexique de la résistance, que nous relevons ici, semblent participer d'un effet de ricochet à la violence vécue dans le silence à travers les âges:

Adolescentes, vous vivez dans l'ombre d'une déclaration fatale, votre jeunesse est un long procès qui s'achèvera dans le sang, un duel entre la tradition et votre pureté. Pures trop impures ! Franchement vous ne faites pas le poids ! Pensez au lourd fardeau du temps qui entraîne inlassablement dans son cycle infernal des torrents de règles de coutumes, de souvenirs, de réflexes, d'habitudes, des torrents de boue dans lesquels dans lesquels s'ensevelit votre sexe déjà coupable à la naissance. Gouffre de l'a priori et de l'inné ! Qui doit payer ? Vous, grand-mères au doigt inquisiteur, détectives de fautes et de souillures, vous les « rabat-plaisir », moralistes à la gomme, bourreaux obsédés par la similitude, voleuses d'extase, empêcheuses d'amour ! Nous, les duplicata exacts de la première génération, pécheresses passives et soumises ! Toi drap maculé de sang et d'honneur ? Dans ton tissu se dessine à l'encre carmin l'espoir et la crainte des mères, des pères, de l'homme, de la patrie, de l'histoire ! (p.13-14).

Ce que ces lignes montrent aussi, par les ressorts de l'écriture, c'est la proclamation d'une posture de l'écrivaine, par la voie de sa narratrice, à vouloir s'inscrire dans la rupture et la marginalité tout en récusant les conditions de vie de

⁴⁶ DETREZ, Christine. *Op. cit.*

recluses des autres femmes aussi. Pour combattre cette représentation méprisante du féminin, tout ce qui s'y rapporte alors se trouve dénié. Les nombreuses scènes manifestant tout au long du roman la déchéance du corps féminin participent de cette revendication identitaire. Par un mécanisme de réappropriation d'images rebutantes, l'auteure tente de détourner le discours traditionnel sur le féminin et marque, par là même, les premiers jalons du cheminement autobiographique de son écriture.

Pour faire entendre leur parole, les femmes, à travers l'Histoire, ont eu à élaborer de multiples modes de résistance. Comme le souligne justement Christine Detrez : « La question de ces résistances peut être posée : si on prend le parallèle avec les saintes anorexiques ou les sorcières moyenâgeuses ».⁴⁷ Elle précise encore que : « les stratégies corporelles, c'est-à-dire la résistance négociée sur le long terme, foisonnent dans les fictions des romancières maghrébines (...) ».⁴⁸ Le corps comme moyen de résistance se décline différemment, et dans ce sens le discours érotique tend à se déconstruire⁴⁹. A titre illustratif, on peut s'appuyer sur ces quelques exemples cités par Christine Detrez. Dans les œuvres de Leila Sebbar ou celles de Malika Mokkedem, les personnages féminins parviennent, par des attitudes de refus, à avoir le pouvoir sur leur corps. De même pour Nadja dans *La Disparition de la langue française* d'Assia Djebar. Enfin, nous retrouvons le même type de personnage féminin qui réaffirme son pouvoir par le corps dans les œuvres de Rachid Boudjedra, notamment dans *La Pluie*, récit dans lequel la narratrice, médecin gynécologue, a, non seulement un pouvoir sur son corps, mais également sur celui de ses patients.

Cette résistance, dans le cas du roman de Nina Bouraoui, est diversement mise en scène. Elle apparaît dans un contexte de morbidité chez le personnage de Zohr, allégorisant la mort, dans la mesure où elle veut échapper à la fatalité de la vision négative du féminin. Comme sa sœur Fikria, elle est assimilée à une « souillure » par son propre père. Et le rituel de purification, qu'elle s'acharne à effectuer sur son corps en se mutilant, peut se lire comme une stratégie de résistance. Ainsi prise au piège de sa féminité qu'elle s'efforce à tout prix d'effacer :

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

Elle resserre un savant corset de bandelettes qui masque deux seins dont les pointes sans support suffoquent derrière la bande de tissu close par une épingle à nourrice, elle-même logée dans la ridicule rigole séparant les deux pousses qui n'arriveront jamais à terme. Zohr est en guerre contre sa nature féminine, pourriture pour notre père, honte pour notre fautive de mère, c'est elle la traîtresse qui pousse Zohr toujours plus loin dans ses sacrifices et ses dissimulations grotesques. (p.27).

Elle accueille à bras ouverts la mort, elle l'adopte même jusqu'à entretenir avec elle des relations presque loyales : « Zohr la [mort] transportait dans toute la maison et s'endormait dans ses bras, elle la détaillait dans son miroir et ses tremblements inexplicables étaient en fait les ricanements intérieurs de la sournoise ! » (p.29). Prise dans cette logique d'ascétisme, elle s'éloigne paradoxalement de la souffrance et se protège du poids de sa féminité jugée menaçante : « car elle connaissait mieux que quiconque la souffrance d'être née femme dans cette maison : une souillure qui deviendrait plus tard une souillon ! » (p. 28). Elle se recompose alors une autre image de son corps sur lequel elle a maintenant un pouvoir de contrôle : « Zohr (...) tant éprise de sa mariée (la maladie), (...) flirte avec la mort (...) qu'elle porte dans son dos » (p. 87). Cette lutte individuelle montre que Zohr est bien consciente des accusations sociales qui pèsent sur son corps. Et si elle adopte une attitude mortifère, c'est parce qu'elle aspire à une autre corporalité : celle qui la placerait dans un au-delà de la sexualité et un autre ordre social encore indéfini. Dans une certaine mesure, ce trait de l'écriture, qui esthétise à l'extrême le refus du discours traditionnel sur le féminin et qui est décliné dans le portrait de Zohr, fait déjà apparaître en filigrane l'univers biographique sexuellement non conventionnel dans lequel s'inscrira l'auteure et l'écrivaine Nina Bouraoui.

La résistance à la féminité, jugée avilissante, se présente par ailleurs sous le mode de la métaphore animale par laquelle les personnages sont exclus de l'ordre de l'humain. Cela semble affirmer un désir d'archaïsme chez le personnage en question, dans la mesure où sa représentation opère un trouble dans l'ordre social établi. L'image donnée par Fikria de sa petite sœur Leyla est à cet égard éloquente pour le sort qui lui

est réservé :

Toujours à quatre pattes en train de fouiner dans les poubelles comme un petit animal à la recherche d'os et de nourriture, cheveux noirs aux boucles cendre, boutons noisette et bouche gourmande, les bras tendus vers un personnage connu d'elle seule, plongée dans des histoires de petites filles dont nous ne serons jamais les idoles, râleuse invétérée, boulimique vêtue de tricots sales et chaussée de savates bruyantes, enfant sauvage souvent cachée sous les escaliers, derrière la porte de la cuisine ou dans son lit, Leyla est ma seconde sœur. Horrifiée par l'arrivée d'une autre fille, ma mère voulut la jeter par la fenêtre sans même regarder ses deux grands yeux intelligents qui saisirent en un seul temps l'indésirable présence de leur propriétaire. (p.47).

Les images fortes par lesquelles l'auteure parvient à manifester une résistance intime aux valeurs rétrogrades véhiculées sur la féminité semblent culminer dans deux scènes qui sacrifient le corps : la première étant celle qui mime l'acte sexuel de défloration et l'autre, la fête macabre du mariage de Fikria. C'est un théâtre où se juxtaposent des descriptions érotiques et satiriques qui prennent une dimension tragique et dont l'effet de spectacle est rebutant. Elles révèlent l'intense violence dans le corps non encore exprimée. Les désirs sexuels de Fikria, où se conjuguent violence et jouissance, par leur tendance à s'exprimer dans la dégradation du corps jusqu'à susciter l'horreur et le dégoût, sont une réponse éminemment transgressive à l'ordre établi. Cette mise à mort du corps qui le replace paradoxalement dans la vie, par les images évocatrices de la violence du désir et de la subversion que le récit fait défiler, s'exhibe ainsi dans le délire de Fikria :

C'est alors que, inconsciente, je m'emparais du cintre démantibulé. Si je ratais mon coup ma vie serait marquée du sceau du péché et ma famille serait mise à l'index jusqu'à la fin des temps ! Deux secondes d'hésitation, deux relents de remords et puis, au diable les « convenances » !

Il fallait que je le calme. Qui donc ? Mais ce sexe béant qui ne cessait de s'élargir depuis des mois pour accueillir un nouveau venu, une nouvelle peau en forme de cône ! A présent il touchait l'intérieur de mes cuisses, et pesait lourdement dans l'air lorsque je marchais, il avait grandi le petit salopard et une mécanique complexe s'était mise en marche à l'intérieur de lui, à l'intérieur de moi. (...)

La dame en noir m'aida à m'allonger sur mon lit. Buste droit, bras tendus, mais prêtes, mes deux jambes relevées comme des accolades entourant le mot maudit agrandissaient considérablement mon champ de vision, l'ampoule électrique braquée sur mon « entre-fête » rose et strié éclairait une forme triangulaire, à la fois sombre et éclatante, pulpeuse et anémiée, vivante et presque morte ; j'écartais les deux petits coussinets noirs quand en pleine lumière l'oursin décortiqué m'affligea d'un nouveau sentiment : la PEUR ! il bougeait, geignait, suppliait et une de ses larmes opaques roula jusqu'à ma cheville droite. (p. 107- 108).

Il semble ici que l'auteure souligne le conflit entre le désir, avec ses pulsions inconscientes dépassant la raison, et la violence sociale qui les réprime, d'où le discours contradictoire qui tiraille ce personnage pour le présenter dans ses nombreux paradoxes.

La haine du corps qui renforce davantage le sentiment de révolte, se réalise encore dans les images fantasmées d'une sexualité à la fois humaine et animale, décrivant les noces macabres de Fikria lorsqu'elle s'imagine offerte dans une totale décomposition de son corps à son futur époux. Dans un discours associant à la fois le morbide, l'obscène et le grotesque, l'auteure, par la voix de sa narratrice et dans un langage torturé, rejette

cet ordre social et lui renvoie le sadisme dont le corps est victime,⁵⁰ comme nous le lisons dans la citation. Cette scène métaphorisée dans la figure d'une bête happée et dépecée, donne la mesure du degré de révolte de la narratrice qui, sacrifiant son corps aux charognards, ridiculise et inverse les valeurs de son monde ; et du même coup s'en affranchit. En passant par le détour de ces images, le « corps (...) n'est que matière (...) dont l'âme est morte »⁵¹, Fikria nous montre alors que si elle a, jusque là, habité son corps comme une simple locataire⁵², dorénavant, par sa parole subversive, elle veut en prendre possession.

La fête nuptiale de Fikria, montrée à travers la figuration d'un cannibalisme épouvantable, est donc un lieu d'usurpation du pouvoir social. En effet, cette scène, si elle reste une représentation esthétique de la mort du corps, est davantage significative d'un suicide symbolique au cours duquel Fikria enterre son ancienne vie, se dépossède de son corps et se réapproprie un corps de langage. D'ailleurs l'image de l'enterrement évoquée à la fin du roman est assez révélatrice de ses intentions. Cela s'inscrit dans une démarche hautement revendicative qui fait non seulement entendre la parole de l'auteure mais consacre désormais son esprit de résistance aux valeurs sexistes et

⁵⁰*Allongé sur un lit de pommes de terre, d'ail, de persil et d'herbes rouges, jambes en l'air, cuisses immobiles, sexes farcis ventre béant et yeux mi-clos, graisse cirée et chair généreuse, le méchoui attend les doigts dévastateurs. Les moutons décapités en mon honneur dans une baignoire vide puis pleine de sang et de sens, semblent dormir paisiblement loin de la ville, loin de la fête, (...), ils ne livrent qu'une phrase de leur secret : un corps dérisoirement mort !*

La derbouka gronde toujours mais les sons se montrent plus lourds, espacés par un trait de compas visible à l'œil nu, ils marquent un temps d'arrêt pour bien montrer que l'heure est grave. Le glas a retenti dans la maison aux fenêtres closes !(...), les doigts dévastateurs s'échauffent en claquant l'air d'un air enjoué et s'accrochent au buffet sanglant : la chasse est ouverte !

(...). Un essaim d'ongles vernis s'engouffre dans l'obscur paysage d'un ventre béant, butte contre une peau tendue par la cuisson, explore les parties les moins appétissantes et s'accrochent désespérément à un croupion farci de boulettes généreuses.

Après avoir macéré dans la sauce, le sang, la chair et la graisse, les doigts rougis par les épices transportant vaillamment leurs proies au fond de la gorge froide ; croqueuses de morts, les Mauresques affairées mastiquent les viandes trop cuites et d'un coup de langue fourchue, elles happent les petits bouts de cadavres accrochés à leurs lèvres « pneumatiques ». Agglutinées autour du cercueil rectangulaire, elles se bousculent, lèchent, trouent, déglutissent, s'étouffent, arrachent, cisailent, sucent, s'aspergent, découpent, s'abreuvent, et dans un rot commun, elles digèrent la mort. (p. 133-137).

⁵¹ BIVONA, Rosalia. *Op. cit.*, p.117.

⁵² *Ibid*, p.130.

rétrogrades. Il faut dire aussi que le fait d'exposer au regard le corps féminin dans son extrême répugnance montre que l'auteure, d'une part, entend remodeler sa vision traditionnelle et normative, d'autre part, veut rendre visible par le pouvoir de l'œil de son personnage des pratiques sociales violentes mais invisibles du fait de leur inscription dans un système idéologique patriarcal qui fonde : « la construction sociale sur une identité biologique »⁵³ et des modes de pensées millénaires. L'auteure a surtout une capacité d'action sur le corps en le recréant. Celui de Fikria devient de ce fait un symbole de résistance dans la mesure où le rapport de force est inversé. Cette élaboration fictionnelle, qui recourt à des thèmes subversifs : le corps féminin, la sexualité, les traditions, le religieux, permet d'entrevoir par anticipation les diverses possibilités par lesquelles l'auteure le détourne de ses représentations habituelles.

L'écriture de Nina Bouraoui ici, par la médiation du corps féminin, emprunte une voie revendicative décisive pour la suite de son œuvre. Sur ce point, Anne-Marie Nahlovsy pense qu'avec ce roman, l'auteure fait preuve d'un début de prise de parole publique :

*Même par écrit, [elle] sera le premier pas vers la récupération d'un univers social et la réinscription dans un contexte de communication, chaînon indispensable à une reconnaissance identitaire de soi par les autres. Constaté l'aliénation de cette confiscation de la parole sera le premier mot d'un long discours sur la révolte personnelle répercuté sur la trame sociale, la première fissure dans cette quadrature de l'encerclement où la femme est retenue prisonnière. La brèche est ouverte pour une revendication libertaire qui sapera les bases de cette citadelle du pouvoir, en remettant en question les principes mêmes de l'édification de ce pouvoir*⁵⁴. (p. 164-165).

Comme autant d'actes de résistance, ces figures féminines, présentées dans des situations narratives différentes, dessinent par leurs souffrances un corps militant

⁵³ BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*. [1990] Trad. de Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 2005, p.9. (Coll. Poche).

⁵⁴ NAHLOVSKY, Anne-Marie. *Op. cit.*, p. 164-165.

commun révélant les configurations contestataires et les valeurs fondatrices de l'écriture de l'auteure pour qui le corps est un champ discursif vaste d'exploration, de subversion et de création. Dans la mesure où il s'avère le moyen le plus efficace dans la lutte contre l'oppression féminine et les interdits, il devient par là un des enjeux principaux de sa pratique littéraire. Cette résistance au cœur du roman reflète celle de l'auteure au cours de son parcours d'écrivaine dans un contexte socioculturel franco-algérien où elle semble négocier un espace proprement individuel de revendication identitaire. Ne pouvant encore clairement affirmer la tendance autobiographique de son œuvre, elle contourne à sa manière les impératifs sociaux qui se mettent en travers de son chemin par des détours fictionnels complexes déclinés dans un long processus d'émancipation du discours sur le féminin. Il s'agit ainsi de mettre en place des mécanismes qui engagent aussi bien le devenir de l'œuvre que celui de l'écrivaine.

Mais cette résistance, s'affirmant sous plusieurs modes et se plaçant dans un lieu paradoxal de négociations et de transformation identitaire, nous amène à introduire *Le Jour du séisme*, récit fondateur de la deuxième phase de l'écriture de Nina Bouraoui. Elaboré dans une optique autobiographique et une nécessité de passer à d'autres préoccupations esthétiques, ce texte est intensément travaillé et porteur d'une charge émotionnelle forte et révélatrice de son importance dans l'évolution de son travail littéraire. C'est également le lieu d'une crise identitaire paradoxale qui redéfinit les contours de l'écriture et affirme une autre posture de l'écrivaine. Le récit montre une représentation du corps déchiré entre deux forces contradictoires. Il est ballotté entre des lois collectives qu'il subit et celles des désirs individuels et leurs émois, ce qui ouvre ce texte à un champ sémantique large. Mais afin de comprendre les processus par lesquels se construisent les liens et les ruptures dans l'écriture de Nina Bouraoui, mais également pour appuyer nos interprétations et valider nos hypothèses, il conviendrait d'abord de procéder à l'interprétation des différentes strates sémantiques et du dispositif syntaxique contenus dans le titre *Le Jour du séisme* pour tenter ensuite d'interroger le récit et voir dans quelle mesure il constitue un moment charnière dans cet itinéraire littéraire.

B- *Le Jour du séisme*, ou le récit du déchirement

a- Au seuil de la rupture

Le titre d'une œuvre littéraire, depuis les recherches théoriques de Claude Duchet⁵⁵ et celles de Gérard Genette⁵⁶, est à considérer de près dans la mesure où c'est un lieu stratégique qui met en place un protocole de lecture. En tant que discours d'accompagnement verbal de l'œuvre qui ouvre un champ inépuisable de significations, il permet de multiples lectures par les effets de sens qu'il dégage et qui tendent à influencer le lecteur.⁵⁷ Pour Genette⁵⁸, au titre correspondent une fonction thématique liée au contenu du texte et une fonction rhématique en relation avec sa forme générique.

Le titre *Le Jour du séisme* figure sur la première de couverture sans mention générique, cela impose donc de rechercher les hypothèses de sens dans sa construction même. D'un point de vue thématique, il semble appeler une interprétation métaphorique qui annonce le thème de la rupture. C'est du moins ce qui est d'abord perçu et attendu. Pour comprendre cet effet de signification, on peut se référer à sa composition syntaxique formée d'un déterminant défini, *Le*, suivi d'un substantif, *Jour*, et d'un complément de nom, *séisme*. L'emplacement même du pronom défini signalé en tête du segment composant l'ensemble des éléments du titre s'avère porteur de significations. Il met en effet l'accent sur l'aspect singulier d'un événement marquant, advenu et reconnu comme tel. A ce sens, vient s'ajouter un autre qui tend à apparaître dans la formulation de l'expression courante : « *Le Jour de...* » soulignant la valeur fondatrice et édifiante qui consacre cet événement. Dans cette perspective, cette partie du titre tend donc à signifier l'aspect déterminant d'une nouvelle situation, ce qui pourrait, pour un premier temps expliquer les intentions du texte, car selon nos hypothèses *Le Jour du séisme* est une œuvre de transition dans l'ensemble de la trajectoire de l'écriture de Nina Bouraoui. L'élément qui confirme ce changement brutal et condense sémantiquement ce titre, est évoqué par le terme *séisme*. L'évènement prend alors une valeur tragique. Ce titre s'attache en effet à mettre en scène une situation dramatique due au bouleversement

⁵⁵ DUCHET, Claude. « Eléments de titrologie romanesque ». Dans *Littérature*, Décembre, 1973, n° 12, Paris : Larousse, p. 49-73.

⁵⁶ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La Littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982 et *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.

⁵⁷ Genette précise la notion de lecteur et celle du public dans *Seuils*. *Op.cit.*, p. 78-79.

⁵⁸ GENNETTE, Gérard. *Palimpsestes*. *Op. cit.*, p.85-92.

d'un monde, d'une terre et de son impact violent sur une individualité. Nous nous trouvons ainsi en présence inévitable d'un champ du pathétique qui aura une influence sur le futur lecteur de l'œuvre. C'est cette relation spécifique instaurée dès l'ouverture, que le texte semble établir.

Quelles motivations animent alors l'auteure en tentant d'introduire un jeu d'écriture entre un phénomène géologique dévastateur, inscrit dans notre réalité, et une identité individuelle ? Cela est-il lié à une expérience vécue ? Le recours à cette association provient-il d'un besoin de remettre les fondements mêmes de son écriture ? Le thème de la rupture suggérant la fragmentation souligne-t-il l'ouverture de l'écriture vers d'autres horizons ? De nouvelles figures se dessinent-elles alors ? C'est du moins ce qui semble être mis en avant, et que nous tenterons de comprendre dans la suite de l'analyse de ce titre en lien avec l'image matérielle du texte.

Le titre semble aussi référer au type rhématique dans la mesure où la figure de la rupture évoquée dans sa dimension thématique se reflète dans la composition formelle éclatée du texte. L'allusion à la forme générique apparaît être contenue dans le titre même. Allant dans le sens de ce que retient Genette, on peut dire que ce titre a : « des capacités connotatives (...) considérables ».⁵⁹ En effet, la disposition spatiale brisée du texte appelle une lecture intensément participative. Celle-ci est soutenue par une typographie propre à l'écriture poétique qui joue sur les effets de la concision et des blancs parsemés partout dans le texte. Par ce trait, il semble davantage être orienté vers un travail formel et stylistique.

Mais ces observations qui s'ajoutent à d'autres éléments paratextuels périphériques tels que la dédicace et les premiers segments de l'incipit : « Ma terre tremble le dix octobre 1988 » (p. 9) font en sorte d'inscrire ce texte dans le réel biographique de l'auteure. La dédicace : « à Rabiâ et Bachir » adressée aux grands-parents algériens nommés Rabiâ, pour la grand-mère, et Bachir, pour le grand-père, rattache l'œuvre au réel et à une histoire familiale algérienne qui se prolonge dans l'écriture. Cette tendance autobiographique à laquelle le texte nous renvoie semble renforcer encore sa dimension rhématique et thématique.

⁵⁹ GENETTE, Gérard. *Seuils. Op.cit.*, p. 94.

En effet, l'évènement dont il est question est réel, mais transposé à Alger alors qu'il s'est produit dans une ville de l'Ouest algérien, actuellement désignée par Chlef. Il y a manifestement là un jeu d'écriture qu'il convient d'interroger plus profondément en plaçant ce texte dans le contexte de son émergence. Il y a effectivement un avant et un après *Le Jour du séisme*. C'est un récit situé dans la continuité de la production antérieure de l'auteure comprise entre 1991 et 1999. Comme un point de rupture marquant la seconde phase de l'écriture, il signale donc un écart par rapport aux textes antérieurs car il est considéré comme une nouvelle manière pour l'auteure de se positionner par son énonciation, et dans cette perspective l'écriture peut être assimilée à :

[u]n processus de transformation car dans les entrailles du texte et des nécessités créatrices, les mots racontent une histoire derrière l'histoire et ce qui ne peut être dit se découvre dans les subtilités et les ruptures, dans cette bifurcation de la manière écrite qui met en œuvre à travers le langage poétique tout un jeu qui dévoile, sous le macrocosme culturel, le microcosme biologique et intime de l'auteur, en un mot sa vérité immanente et personnelle⁶⁰.

En effet, ce récit révèle des paradoxes et une marginalité en lien avec des enjeux culturels, individuels et sociohistoriques perceptibles à plusieurs niveaux du texte. Cela conduit à penser que l'œuvre, dans ce cas, emprunte des détours pour parvenir à créer une nouvelle identité féminine. Mais alors, que dit le texte ? Et de quelle manière ? Cela est en fait à chercher dans les modalités de l'écriture de l'œuvre.

b- De l'effet paradoxal du récit

Le Jour du séisme se présente sans indication générique et sous une forme qui emprunte au texte poétique certaines de ses caractéristiques stylistiques. Ce qui est donné à lire est un texte fragmenté d'un point de vue visuel et difficile d'accès.

⁶⁰ NAHLOVSKY, Anne- Marie. *La femme au livre : Itinéraire d'une reconstruction de soi dans les relais d'écriture romanesque. Les écrivaines algériennes de langue française*. Paris : l'Harmattan, 2010, p.316.

Pourtant, l'œuvre, à travers cette forme, tend à « transmettre un message prioritaire ⁶¹» où une histoire et des personnages peuvent être bien dégagés. Lieu de confrontation et d'enjeux, ce récit rend compte d'une forme à travers laquelle s'exprime un contenu et un positionnement générique qui participe du mode de socialité du texte, pour dire que : « les énoncés [se lisent] à travers l'activité sociale qui les porte, rapportant les paroles à des lieux, distribuant le discours en une multiplicité de genres dont il faut analyser les conditions de possibilités, les rituels et les effets. »⁶². Il s'agit à cet effet de la « scène d'énonciation » d'un texte déployant un "Je" qui ne dit pas encore clairement ce qu'il a à dire. Le mode d'expression particulièrement poétique du texte pour raconter des blessures d'ordre existentiel ne semble-t-il pas engager des considérations liées au réel, si on lisait ce texte rétrospectivement à partir de *Garçon manqué* ?

Une lecture plus attentive montre un mode énonciatif pris en charge par un "Je" féminin anonyme qui se dit « désaxée » (p.11), autant que son texte qui « épouse ses variations » (p.9). Autant dire que le tremblement de terre dont il est question est celui de tout ce qui constitue son être. Il agit ainsi à deux niveaux en multipliant et amplifiant ses échos pour inscrire dans le paradoxe le corps et la terre qui s'attirent et se rejettent à la fois. La terre a dans ce texte un double statut : elle est victime et point d'origine. Ce bouleversement dont la durée est de « soixante secondes » provient de l'action d'un séisme destructeur qui « creuse, fouille et éventre » (p.11), qui « prend la vie tranquille » (p.24), car c'est « [un] diable qui divise » et sa « violence achève les beaux jours » (p.9). C'est, de ce point de vue, un "Je" qui se tient en marge de la société humaine le poussant à entreprendre une quête identitaire, celle d'un univers originel pour une possible recreation de soi. Ainsi, à son corps défendant, le "Je", tout au long du texte va tenter de résister à la force tellurique destructrice qui le constitue en mobilisant une subjectivité à la mesure des défis à relever. C'est un personnage féminin « traversé d'une histoire vraie » (p.9), qui se révolte en s'attachant à recréer le paradis perdu de l'enfance et de la terre qui l'a bercée, et cela grâce à une panoplie d'images convoquées par la mémoire dont les exigences dépassent la vie individuelle. La mémoire familiale par laquelle s'est constituée cette rupture est alors évoquée sous des allures affectives :

⁶¹ STALLONI, Yves. *Les Genres littéraires* [2000]. Paris : Armand Colin, 2005. (Coll. Littérature 128), p. 89.

⁶² MAINGUENEAU, Dominique. *Op. cit.*, p.29.

Mes parents portent le séisme, un malheur. Ils prient et contrent. Ils invoquent le ciel. Ils protègent mon visage. Ils forment ma lumière. Ils cachent leurs larmes. Ils résistent, à tout. Mes parents sont le feutre, l'or et le coton. Ils sont l'amour, répété. Ils tissent la douceur infinie. Ils affrontent la violence. Ils sont pour l'enfant et contre les pierres. Ils rapportent le vent, la mer et le sable. (p. 65).

Partir à la conquête de la mémoire la plus profonde, c'est aussi déterrer et réparer les blessures du passé personnel et collectif car ce séisme est aussi à l'origine d'« un drame national » (p.9) :

Je deviens invalide. Seule ma mémoire reste. Elle induit l'image, les voix et les lumières. Elle donne le silence. Elle redresse le réel. Elle élabore par visions. Elle instruit et restitue les premiers signes de la terre, des avertissements. Elle valide les rêves, les traces et l'origine. Elle vient du seul pays.

Elle est natale et algérienne. (p. 16).

Il y a encore lieu, par le biais de la métaphore du séisme qui brise et sépare, d'évoquer à un autre niveau la perception angoissante et menaçante de l'identité sexuée féminine de la narratrice, et celle des autres femmes face à l'hostilité de la rue. Cette expérience, vécue sous le mode de l'exil et de l'enfermement, est dite à travers un épisode enraciné dans la mémoire individuelle et qui paraît ici avoir une valeur exemplaire de l'exclusion identitaire :

Maliha vit à Blida, la ville des roses et des hommes qui surveillent le soleil et la lune, le vide et la foule. Ici ma sœur devient une femme observée. Ici rompt son corps neutre. Ici se transforme l'innocence en désir. Ici se perd l'enfance sèche et interdite pour la vie, sensuelle. Blida est la ville des hommes, permanents.

Seul le regard déshabille. Seules les lèvres sifflent. Seule la présence suffit à défaire. Ici viennent les hontes de marcher, de

passer, d'être seulement.

(...) Les hommes bordent les plans de roses, une ligne immense et rangée. Ils gardent la rue, ses passages. Ils gardent les jardins et le silence, une forteresse. Ils gardent le ciel, bleu. Sa beauté est ma tristesse. (...). Ils gardent les portes du jour qui ne se ferment jamais.

Blida est la ville des hommes, éveillés. (p.67).

Le lien à l'enfance, et à laquelle l'auteure accorde une valeur éternelle dans la mesure où elle est toujours ramenée vers un présent intemporel, est viscéral puisque le "Je" fouille les entrailles de la terre pour la chercher. La mémoire, qui impose un retour aux sources, s'inscrit dans le corps, lieu garant des sensations et des émotions. C'est un espace de mémoire où s'incarne une Algérie plurielle, réelle et fantasmée par les pouvoirs du langage d'une part, mais traîtresse et aimante, d'autre part. Ses lieux de mémoire invoqués sont, pour le moi, aussi bien constitutifs de cette identité mutilée, que révélateurs d'une relation fusionnelle entre le corps et la terre dans le sens où ils :

sont simultanément forme formante (ils fonctionnent comme des moules ou des matrices de [son] individualité) et forme formée ([il] les [modèle] avec [ses] perceptions, [ses] souvenirs, [ses] désirs ou [ses] rêves). Si ces deux dimensions de la forme sont interdépendantes, c'est parce qu'il existe entre les lieux et [je] un lien organique aussi étroit qu'entre l'escargot et sa coquille (...).⁶³

Mais, la construction de ce texte, basée sur une analogie entre le corps et la terre et leurs blessures respectives, est aussi le reflet paradoxal d'un besoin d'affirmation individuelle autant que celui d'une identification au pays de l'enfance : « Je renverse la terre. Je deviens sa fille et son ennemie. » (p. 36). Dominantes sont alors les scènes de l'enfance déclinées à travers un "Je" poétique, mi-humain, mi-géographique, oscillant entre le lyrique et l'épique, comme l'attestent ces descriptions affectives et la dynamique des actions qui font avancer ce récit :

⁶³ VOUILLOUX, Bernard. *La Littérature habitable*. Paris : Hermann, 2007. (Coll. Savoir), p.8-9.

Ma terre se transforme. (...). Je résiste aux forces, telluriques. (...). Mon aventure est unique. Son instant est un fragment et une épopée. (...). Je reçois le premier signe de la terre. Elle rabaisse. Elle foudroie. Elle humilie. La terre est supérieure au corps. (...). Je lutte. Je risque. Je plonge. (...). Je retrouve ma force. (p.9-35).

Ces scènes sont essentiellement associées à des souvenirs charnels et violents imprimés sur le corps, à la manière d'un paysage déchiré ; ce qui se reflète indéniablement sur la forme discontinue du texte. Si le lien fusionnel à la terre s'exprime dans la jouissance du corps avec les éléments : « Je cours sur la plage de Moretti. Je tends mon corps vers la vie. Je jette mes vêtements. Je passe les hommes. Je plonge sous les vagues, une folie. Je disparaiss du feu.» (p. 41), il s'affirme également dans le déchirement et le rejet qui produisent la rupture:

Elle confirme les peurs. (...). Ma terre tremble sous moi, un point fixe. (...). Le centre de la terre est une violence. La terre se décharge. Elle se soumet au désordre des guerres, une prise de force et une perte immense. Perdre, son enfance. Perdre, son pays. Perdre, ses lieux. Prendre, un autre langage, une interprétation. Je suis traversée et nouvelle. Ma terre s'ouvre. Je tombe. Ma mémoire est forcée. Par là, je suis étrangère à moi-même, écrit-elle, (p.53).

Nous pouvons ainsi noter que par ses propres déchirements et réconciliations, le "Je" se présente comme le lieu du dédoublement et de la fracture identitaire qui révèlent son caractère paradoxal. Il n'est en fait, ni corps, ni terre, mais entre les deux, ce qui l'inscrit alors dans la marge. Quitter la terre des origines est un arrachement nécessaire à l'accomplissement de soi, et cela transparait dans la mise en forme narrative et poétique du thème de la rupture. Le monde cruel et chaotique porté par l'énoncé est paradoxal à la situation d'énonciation emplie de poésie et qui « invite à retourner l'énoncé vers son cadre énonciatif (...) accomplissant très exactement le contraire de ce qu'elle prescrit. »⁶⁴ Cette conception générique du récit, dont les actions

⁶⁴ MAINGUENEAU, Dominique. *Op.cit.*, p. 224.

narratives passent par la médiation de techniques empruntées à la poésie, semble répondre à la catégorie du récit poétique postulé par Jean-Yves Tadié :

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de descriptions du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. (...). L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème : il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec des tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message [de sorte que] l'abstraction lutte avec la représentation.⁶⁵

Ce trait paradoxal du "Je" participe ainsi du brouillage générique de ce récit et nous interpelle donc sur sa dimension autobiographique dominante. En effet, il n'est pas seulement métaphorique, dans la mesure où les références biographiques qui l'établissent sont nombreuses. Comment comprendre alors cette extrême codification du texte et sa résistance à l'interprétation, vu son caractère peu communicatif qui nous pousse à lire les silences? Recourir à l'écriture créative de la mémoire et des émotions érotisées de l'enfance au contact de la nature suggérant des sens multiples,⁶⁶ n'est-il pas

⁶⁵ TADIE, Jean- Yves. *Le Récit poétique* [1994]. Paris : Gallimard, 2012. (Coll. Tel), p. 7-8-12.

⁶⁶ La dimension stylistique de ce texte est abordée par AGAR-MENDOUSSE, Trudy. *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*. Paris : L'Harmattan, 2006.

une manière d'aveu indirect, une prise de parole par le corps et ses désirs,⁶⁷ comme si l'auteure voulait se cacher pour mieux se révéler ? Le corps ainsi représenté et porté par un "Je" héroïsé, ne montre-t-il pas aussi une forme de résistance ?

En fait, l'évocation du vécu de l'auteure et la complexité d'avouer son orientation sexuelle semblent passer par une négociation entre la « scénographie »⁶⁸ d'un "Je" fictionnel et la « scène générique » d'un "Je" autobiographique. Telle « une communication verbale et non verbale »⁶⁹, ce texte ne dit pas explicitement ce qu'il a à dire, il le montre plutôt par certains indices que nous avons précédemment relevés, tels que la dédicace adressée aux grands-parents paternels algériens, l'incipit qui renvoie à des repères chronologiques et historiques, et les allusions à l'acte même de l'écriture dans l'excipit : « Ma mémoire sait. Mes mains reconnaîtront » (p.99). Notons par ailleurs, qu'avec ce texte mettant en scène l'activité créatrice de l'écrivaine « l'auteure [a montré] ses talents de styliste »⁷⁰ et confirmé en quelque sorte sa notoriété montante à cette époque.

Pour comprendre le dispositif énonciatif et le fonctionnement de ce texte qui recourt à un cadre fictionnel pour illustrer un espace autobiographique, il conviendrait de se reporter à l'espace littéraire franco-algérien dans lequel se situe l'écriture de Nina Bouraoui.

⁶⁷ La scène suivante extraite du *Jour du séisme* tente d'évoquer à travers le personnage de Maliha, qui signifie la belle en Arabe populaire algérien, l'initiation au plaisir saphique qui annonce le thème de l'homosexualité féminine : « Maliha est silencieuse ? Elle initie. Elle donne, le courage. Elle arme mon corps. Jamais je n'entends son pas qui revient. Jamais je n'entends son souffle qui s'épuise. Sa foulée est large. Son corps est léger. Ses muscles sont déjà formés. Maliha n'est plus une enfant. Les gorges de la Chiffa deviennent rouges avec le soleil, un feu propagé. Elles se détachent du ciel. Elles abritent une armée de singes. Ils crient à notre passage. Ils ont des voix aiguës qui accusent. Les falaises écrasent nos deux silhouettes, uniques et rapides. Elles rétrécissent la route, un danger. Maliha porte à son cou une petite main en or qui protège. Je cours contre ma tristesse. Je cours contre mon sentiment de solitude qui vient avec la nuit. J'apprends à être une femme. Je quitte mon enfance. J'apprends aux gorges de la Chiffa. Je ne suis pas fragile. Mon corps est résistant. Il porte le feu du soleil. Il affronte. Il sait la gifle du vent. Il sait la morsure du sel. Il sait la puissance du sable qui recouvre, vite. Un jour, le désert viendra. Mon corps va, vers Maliha ; Il est instruit, désormais. J'apprends à combattre, tout. Je prends le souffle et le sang. Je prends la vitesse et l'endurance. Maliha me donne la force. Elle prépare, ici, ma vie. Elle m'entraîne. Elle transmet les armes contre la peur, la tristesse et la trahison. (...). La nuit porte nos corps unis. Elle soutient. J'occupe la terre. Je la maîtrise, enfin. J'entre dans sa nature. Je gravis mon pays. Je sais l'Algérie. Je sais la force. Je sais la voix du silence, son expression lente, sa langue retenue et étrangère. J'apprends à dire sans mots. Je remercie Maliha. Je sais la vie heureuse. (p.83-84-85).

⁶⁸ MAINGUENEAU, Dominique. *Op. cit.*, p.190-202.

⁶⁹ *Ibid.*, p.26.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 110.

Comme le remarque Dominique Maingueneau, les œuvres littéraires évoluent en fonction de deux dimensions indissociables : « une dimension de figuration – la mise en scène du créateur (...) et une dimension de réglage⁷¹, par laquelle ce créateur négocie l'insertion de son texte dans un certain état du champ et dans le circuit communicationnel ». ⁷² Plus particulièrement, cette fonction de « réglage », pour reprendre les termes de Dominique Maingueneau : « concerne aussi la mise en perspective d'un texte, son profilage par rapport à ce qu'on pourrait appeler l'Opus ». ⁷³

A cet effet, *Le Jour du séisme* permet à juste titre de replacer l'écriture, de révéler la nouvelle configuration et le nouveau positionnement de l'écrivaine dans le champ littéraire spécifique franco-algérien par lequel s'est imposée cette forme générique. Tout en se détachant, par ce texte, de la terre algérienne, Nina Bouraoui semble plutôt s'y attacher : « Je perds mes définitions, des lignes tracées. Je perds ma biographie. Ma vie tient par la mer, les montagnes et le désert. Je suis façonnée. J'appartiens à la nature. Je suis d'Ici, attachée. » (p.15). En réinventant non seulement ses souvenirs d'enfance mais également son écriture, l'auteure parvient à : « mettre en exergue [un] processus de subjectivation dans un contexte spécifique de dominations multiples. (...). [Elle] s'effectue (...) dans la configuration des rapports sociaux de sexe, de race, de classe et de sexualité... » ⁷⁴. Alors que les premiers textes tendent à effacer la présence de l'auteure, dans *Garçon manqué*, qui suit la publication du *Jour du séisme*, et dans la production ultérieure, la personne de l'écrivaine et de l'auteure est davantage évoquée. Dans la même perspective, on peut remarquer que cette rupture métaphorisée par un événement cataclysmique dans le texte, apparaît également dans le discours médiatique et le contenu des œuvres de l'auteure à partir de *Garçon manqué*. Une autre voix s'exprime chez Nina Bouraoui selon Samira Amari, car l'écrivaine aurait adopté la stratégie :

des lesbiennes descendantes de parents maghrébins. (...) [au] moment où elle affiche publiquement son homosexualité,

⁷² *Ibid.*, p.113.

⁷³ L'Opus, selon Maingueneau, est : « la trajectoire d'ensemble dans laquelle prend place chaque œuvre singulière. En effet, être écrivain, c'est gérer la mémoire interne de ses textes et de ses activités passées, et les réorienter en fonction d'un avenir. Plus l'Opus s'enrichit et plus cette fonction de réglage interne devient importante. ». Dans MAIGUENEAU, Dominique. *Op. cit.*, p. 113.

⁷⁴ AMARI, Salima. « Des lesbiennes en devenir : Coming-out, loyauté filiale et hétéronormativité chez des descendantes d'immigrant-e-s maghrébin-e-s ». Dans *Cahiers du Genre*, n°53, 2012. P.55-75.

*l'écrivaine franco-algérienne Nina Bouraoui préfère mettre en avant son identité française. Une affirmation et une visibilité facilitées bien sûr par une classe sociale et un capital culturel importants*⁷⁵, note-t-elle

Ce texte semble ainsi réunir les paradoxes à différents niveaux de l'écriture. S'il affirme d'un côté une identité de rupture entre le "Je" de l'auteure et ses origines, de l'autre, il participe à révéler son attachement et sa loyauté envers le monde du père avec lequel il entretient un lien indéfectible et avec l'Algérie, le territoire du cœur mais aussi celui du corps symbolique de l'enfance, indéfiniment écrits.

Le Jour du séisme se détache donc comme l'événement majeur qui bouleverse la première phase de la trajectoire de l'écriture et qui va, à partir de *Garçon manqué*, recomposer un autre cheminement : celui de son versant autobiographique où la parole personnelle de l'écrivaine s'exprime plus nettement et se poursuit dans les œuvres suivantes.

La mise en perspective de la pratique littéraire de Nina Bouraoui a donc montré comment, à travers les relations complexes, s'est construite l'œuvre dans le cadre global de son émergence.

Le premier roman qui inaugure la production de l'auteure a révélé les propriétés constitutives d'un rapport subversif au monde. C'est en effet un univers de sens qui procède du détournement des discours sur le féminin en récusant les valeurs traditionnelles d'infériorité qui lui sont accordées. La force contestataire de ce récit se dévoile dans la mise en scène de personnages féminins porteurs des stigmates de la révolte et de la résistance sous diverses modalités, car refusant la vision conventionnelle de la féminité et des rapports de sexe établis. Ce sont autant de présupposés qui nous éclairent déjà sur la trajectoire à venir de cette écriture et de son orientation thématique.

Le Jour du séisme opère à son tour une rupture avec la pratique fictionnelle antérieure de l'écriture et revêt en ce sens une dimension fondatrice. Ce texte a en fait montré ses paradoxes par la stratégie générique du récit poétique et a réaffirmé un autre

⁷⁵ *Ibid.*

positionnement de plus en plus personnel dans l'espace littéraire et culturel entrecroisé où se déploie l'œuvre de Nina Bouraoui.

Chapitre 2

L'écriture, ses liens et ses marges

Une des raisons pour lesquelles l'œuvre de Nina Bouraoui suscite de l'intérêt auprès de la réception et de la critique reste son inscription problématique dans les champs littéraires dont elle se réclame. C'est cela qui nous autorise à dire qu'elle relève d'un espace d'action littéraire très large. Consciente de l'enjeu des assignations aux catégories qui limitent tout élan de créativité, l'auteure revient sur cette question dans *Garçon manqué* : « Ecrire rapportera cette séparation. Auteur français ? Auteur maghrébin ? Certains choisiront pour moi. Contre moi. Ce sera encore une violence. » (p.36).

L'écriture de Nina Bouraoui fait intervenir des représentations appartenant à des mondes différents d'un point de vue culturel et symbolique. Par l'entrecroisement de la diversité de figures puisées dans la double culture et la double origine, elle suscite une ouverture et de grandes perspectives de lecture. Si par certains de ses traits l'œuvre donne à voir une filiation littéraire en rapport avec l'écriture des femmes, de l'autre, il y a lieu aussi de la considérer en la rapprochant des écritures de « l'émigration/immigration ». Mais encore, au vu de l'évocation d'autres aspects, elle montre de possibles liens avec la littérature maghrébine de langue française. Elle tend de ce fait à se placer dans une perspective de liens et de ruptures à « l'intersexion » de la double origine. Du fait de son inscription dans l'identité sexuée et sa problématique par les multiples aspects filiaux et culturels qu'elle soulève, elle se révèle indéfinie. Le travail de remise en cause des déterminations idéologiques dans l'écriture de Nina Bouraoui pose surtout la question de la construction du genre sexué dans ses conditionnements socioculturels. Au fil de ses publications et malgré les modifications successives qu'elle apporte à ses textes d'un point de vue formel, et l'évolution de son écriture, l'auteure montre une fixation perpétuelle et conflictuelle au monde culturel de son père et à celui de sa mère. Son enfance et son adolescence recrées à partir de ses souvenirs placent ses œuvres sur une frontière de significations doubles, larges et indécidables. En intégrant et rejetant à la foi cette dimension de l'appartenance biographique au travers d'une écriture autobiographique qui privilégie des stratégies de dédoublement et de fuite, elle fait en sorte d'élire un non-lieu dynamique pour son écriture où se développent plusieurs directions qui postulent plusieurs interprétations.

La problématique de l'inscription littéraire de l'auteure exige de l'aborder sous l'angle de plusieurs axes d'appartenance pour tenter de voir dans quelle mesure son écriture peut y adhérer. Mais il y a lieu encore de préciser que les définitions et les conceptions de la littérature sont variables dans le temps et dans l'espace, sachant que par principe qu'elle se redéfinit sans cesse. Sur cet aspect de la question Paul Aron et Alain Viala remarquent justement que:

(...) ce qui fait que le littéraire peut constituer un objet spécifique, laisse cette spécificité dans l'implicite. Dès lors, on est conduit à étudier sous le nom de « littérature » ce que la doxa⁷⁶ désigne comme cela ; or la doxa est elle-même une question sociologique majeure⁷⁷.

Cela interroge bien évidemment le principe même du caractère inépuisable de toute écriture.

Dans le cas de Nina Bouraoui, au-delà de cette supposition, il n'est pas aisé de rendre compte de ses catégories en intersection /« intersexion » dans son œuvre. En premier lieu, le lien qui peut s'établir avec l'écriture des femmes tend à se construire par le fait que l'auteure ne cesse de remettre en cause la condition féminine et le pouvoir patriarcal. D'un autre point de vue, en mettant face à face la France et l'Algérie par les motifs identitaires d'ordre sociopolitiques et économiques qui se dégagent dans l'œuvre, l'auteure signifie son adhésion à la littérature « beur ». Avec l'Algérie qui a fortement marqué l'auteure et les représentations dévalorisantes de l'identité sexuée féminine, considérée de très près, se tisse encore un lien entre l'écriture bouraouiennne et la littérature maghrébine de langue française. La perspective thématique de l'homosexualité qui marque un positionnement vis-à-vis des discours socioculturels normatifs, s'exprime aussi chez l'auteure. Le discours développé sur l'identité sexuée féminine en situation de double culture implique donc la considération de tous ces univers littéraires en tant que grille de lecture ; d'où le rapport que nous entrevoyons entre le terme « intersection » et « intersexion ».

⁷⁶ Le phénomène littéraire est un discours constituant autant que le discours religieux, philosophique et scientifique, voir MAINGUENEAU, Dominique. *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation. Op. cit.*

⁷⁷ ARON Paul et Alain VIALA. *Op. cit.*,p.47.

Comment et de quelle manière s'inscrit d'abord l'écriture de Nina Bouraoui parmi celle des femmes ? Quelles représentations historiques et socioculturelles la rattachent à cette catégorie ? A travers quelle forme générique affirme-t-elle ses liens ?

1- L'écriture des femmes, un espace en créativité

Le questionnement autour de l'identité sexuée est une des dimensions fondatrices de l'écriture des femmes. De par sa spécificité littéraire et identitaire développant une ambiguïté du genre au sens double du terme, en l'occurrence la sexuation/ création, l'écriture de Nina Bouraoui exprime des convergences avec la pratique littéraire féminine. La question du lien par le biais de ce paramètre de sexuation la rapproche en effet de celle d'autres auteures⁷⁸, même si elle paraît fuyante et insaisissable.

A- Au détour des représentations socioculturelles

Si échapper aux limites et aux enfermements semble être la vocation littéraire de Nina Bouraoui, c'est aussi celle d'autres écrivaines revendiquant leur moi dans la création aux côtés des hommes. Leur parcours d'écriture, longtemps occulté du champ littéraire, mises à part quelques figures connues et légitimées,⁷⁹ s'est largement accompagné tout au long de l'histoire et au sein des diverses cultures, de sous-entendus infantilissants et participant à leur dépréciation. Mais les femmes qui écrivent savent qu'elles ne se réduisent pas à la catégorisation sexuelle déterminée par le biologique et entérinée par l'environnement socioculturel et politique. C'est surtout à partir de ce déni/ défi que se fonde pour elles un espace de mise en avant de leurs pratiques créatrices au sens large du terme.

C'est dans une logique émancipatrice et revendicative pour les auteures que la question est évoquée déjà par Virginia Woolf lorsqu'elle affirme à son époque que : « (...) les femmes commencent à explorer le domaine des femmes, à écrire sur les femmes comme on n'a jamais écrit sur elles auparavant ; car jusqu'à une époque très récente les femmes en littérature étaient bien entendu une création des hommes. »⁸⁰ Aussi, s'acheminent-elles vers un au-delà des déterminismes psychologiques et sociaux

⁷⁸ YAHIA OUAHMED, Karima. « L'écriture de Nina Bouraoui entre liens et créa(c)tion ». Dans *Revue Expressions*. 2015, n°1. Constantine : Université Mentouri. P. 35-42.

⁷⁹ On pense, par exemple, à George Sand et à Colette, des auteures plus ou moins pérennisées par les institutions scolaires, ou encore Virginia Woolf, Assia Djebar et d'autres.

⁸⁰ WOOLF, Virginia. *L'Art du roman* [1925]. Trad. de CELLI, Rose. Paris : Seuil, 1962, p.87.

et de celui de la hiérarchisation « naturelle » des valeurs artistiques des auteurs et des œuvres, comme l'a précisément souligné Delphine Naudier.⁸¹

En remettant en cause la détermination par une appartenance sexuée⁸² et en s'y inscrivant tout à la fois, les écritures des femmes posent des questions contestataires et légitimes liées à des thématiques politisées car elles mettent en jeu leur propre parole. C'est en partie une certaine perception de l'identité sexuée féminine induisant son corollaire le sexisme social ordinaire, encore au cœur des débats, qui semble empêcher de transcender ce phénomène. Malgré l'évolution incontestable de la condition des femmes avec leur participation aux causes humanitaires, aux productions de l'esprit et aux mouvements de résistance, il n'en demeure pas moins que leurs voix(es) se réduisent encore à leur position sexuée, et souvent affichée par elles-mêmes en étendard.

En quoi leurs écrits, vus comme une prise de parole⁸³ signifiant pour elles exister, révèlent-ils leurs dimensions revendicatives, identitaires et littéraires ? En quoi la création féminine se place-t-elle au cœur des enjeux sociohistoriques et idéologiques ? En effet, en dépit du regard approbateur porté actuellement sur l'écriture des femmes, elles sont encore reléguées au statut d'être sexué par les instances culturelles censées porter leurs voix. Dans ce sens, quels rapports entretiennent leurs créations avec les différentes composantes socioculturelles et les structures de pouvoir qui régissent les identités de sexe et leur assignent des espaces bien établis ? Sur ce point précis, Béatrice Didier assure qu'il : « suffit de lire quelques biographies de femmes pour voir à quelles difficultés elles se sont heurtées. Les réticences des éditeurs sont évidemment une forme radicale de ce barrage opéré par la société. (...) grande scène dont on les a exclues. ».⁸⁴ Les pratiques d'écriture féminines dans leur majorité semblent relever d'une conscience accrue de l'identité sexuée en rapport avec le parcours personnel de chaque écrivaine, qui inlassablement l'interroge de manière singulière. Les questions qui nourrissent ce

⁸¹ NAUDIER, Delphine. « L'écriture-femme : une innovation esthétique emblématique ». Dans *Sociétés contemporaines*, 2001, n° 44. p.57-73. [En ligne] : URL : <[http:// www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-57.htm](http://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-57.htm)>. (Consulté le 23/3/12).

⁸² Le rôle joué par la culture dans la détermination du rôle des femmes n'est plus à démontrer. Au sein de l'Institution socio-symbolique que représente la littérature, une femme a peu de possibilités d'accéder à la reconnaissance par rapport à un homme de formation équivalente.

⁸³ Au sens où les mouvements féministes et le renouvellement même de la conception moderne de la littérature ont contribué à cet avènement, selon DIDIER, Béatrice. *Op. cit.*, p.31.

⁸⁴ DIDIER, Béatrice. *Op.cit.*, p. 15.

débat sont nombreuses et complexes, Simone de Beauvoir a soulevé la question des rapports sociaux de sexe et leur catégorisation, en précisant qu' :

[o]n ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un autre. En tant qu'il existe pour soi l'enfant ne saurait se saisir comme sexuellement différencié. Chez les filles et les garçons, le corps est d'abord le rayonnement d'une subjectivité, l'instrument qui effectue la compréhension du monde : c'est à travers les yeux, les mains, non par les parties sexuelles qu'ils appréhendent l'univers⁸⁵.

En tout état de cause et en tant que modalités d'expression, de questionnements identitaires et d'actions propres, ces écritures s'affirment pour beaucoup d'auteurs, rebelles aux définitions lorsqu'elles sont liées à l'espace social qui les révèlent et qu'elles révèlent à leur tour. En réalité, ces créations se présentent tout en variation au plan transculturel et historique, et d'une manière générale, qu'il soit homme ou femme :

(...) l'écrivain [est] un être qui construit sa langue, impliqué dans le social et le politique ; le « sujet », qui risque d'être assujéti socialement et politiquement, se subjectivise dans les formes d'une création individuelle, chaque texte en étant le lieu et l'espace, tout en jouant le jeu de la reconnaissance collective⁸⁶.

Mais pour Christiane Chaulet-Achour, lorsqu'on lit une écrivaine, ce n'est pas pour : « découvrir une spécificité féminine » puisque « féminin et masculin sont à l'œuvre dans la création » ; il y a surtout à considérer la question de : « la dominante

⁸⁵ DE BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième sexe*. Tome2. *L'Expérience vécue*. Paris : Gallimard, 1941. p.13.

⁸⁶ GARRIGUES, Pierre. « De débuts de mois en fin du moi ». Dans CAMET Sylvie et SABRI Nourredine (dir.). *Les Nouvelles Ecritures du Moi dans les littératures française et francophone*. Paris : L'Harmattan. 2012.(Coll. Espaces littéraires). P. 103- 120.

sexuée de l'énonciateur [qui] doit bien avoir une incidence d'une manière ou d'une autre et nous faire visiter de façon différentielle les sites de la littérature (...), c'est plus un état d'esprit à changer, un nouvel angle de vue (de vie...) ». ⁸⁷ Ceci pour dire que malgré leurs diversités, les écritures des femmes dans leur ensemble tendent à réunir une série de caractères communs et non exclusifs à partir de leur identité de sexe et cela pour plusieurs raisons, et parfois non évidentes.

A la suite d'un bilan historiographique dans lequel elle présente une « histoire de la littérature des auteures » ⁸⁸ en France, Margaret Zimmermann inscrit celle-ci dans une « histoire littéraire genrée » en constatant que la problématique liée à l'écriture des femmes est due au manque de références et de modèles. C'est contre « l'oubli » et un souci d'équité dans le domaine de l'histoire littéraire qu'elle fonde sa démarche et mesure l'importance et la portée de sa recherche. Elle précise à cet effet que si : « les médias de la mémoire changent certes au cours des siècles, (...) la fragilité de sa transmission » tend à ne pas changer. Elle note précisément que : « le sexe- social d'une part, biologique d'autre part- semble être une catégorie (quoiqu'elle ne soit pas la seule) qui dirige les processus de la mémoire et de l'oubli. » ⁸⁹

C'est ainsi l'établissement des canons littéraires liés à leur fonction sociale qui est questionné par Zimmermann saluant les recherches féministes dont le mérite a été de pointer du doigt les processus idéologiques à l'origine de « la formation de ces canons » et « de la catégorie du sexe ». A cet effet, elle ajoute et insiste sur ce que les approches de la créativité chez les femmes, et jusqu'au début du vingtième siècle, même si elles s'avèrent riches en informations sur la littérature féminine en France, ne sont pas sans une tendance à perpétuer une image préconçue du féminin. Toutefois, et en allant dans le sens de Christiane Chaulet Achour, elle nuance le propos en assurant que son intervention, si elle tend à : « contribuer à une mémoire au féminin » ne prétend pas mettre en opposition un « canon dominant » et « un canon gynocentrique », son intention

⁸⁷ CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Lecture et écriture au féminin ». Dans CHAULET ACHOUR Christiane (dir.). *Féminin/Masculin Lectures et représentations*. Cergy-Pontoise : Encrage, 2000, p. 28.

⁸⁸ ZIMMERMANN, Margaret. « A la recherche des auteures des temps passés ». Dans *Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ?* [En ligne] : URL : < <http://www.fabula.org/lht/7/index.php?id=213> >

⁸⁹ *Ibid.*

est plutôt: « de bousculer, de mettre en question et de miner de prétendues certitudes en matière d'histoire littéraire.⁹⁰ ».

Judith Butler qui fonde sa théorie à partir des actes de langage et de leur pouvoir conceptualisés par Austin, considère, pour sa part, l'identité sexuée comme une entité instable et fragile et postule que : « le "genre" est essentiellement une construction historique, sociale et mentale » qui relève :

du principe d'une compréhension résolument historico-dynamique des concepts de « féminité » et de « femme » (comme ceux de « masculinité » et d'« homme », etc.) considérant ceux-ci comme spécifiques à des époques, comme tout à la fois construits et sujets à déconstruction.⁹¹

Loin de saisir et d'expliquer cette complexité, il faut cependant reconnaître que les cultures humaines sont en majorité « androcentrées »⁹² et que les femmes sont dans la majorité des cas renvoyées à leur catégorie sexuée. Le phallocentrisme environnant et persistant semble trouver en partie ses origines au sein du concept de nature⁹³ féminine, profondément intériorisé dans les mentalités. Consacrés historiquement par les discours sociaux, culturels et même scientifiques, ces préjugés sexistes deviennent alors imperceptibles. Ils ne sont pas à négliger dans la marginalisation des femmes et les inégalités qui en découlent dans la littérature et les arts, même s'il est admis toutefois avec réserve, que ces champs culturels sont de plus en plus féminisés, comme le note précisément Marcelle Marini.⁹⁴

Les créations féminines « en défaut de mémoire » n'ont d'autre choix que de déplier une suite de paramètres propres à partir desquels elles peuvent se lire et éclairer

⁹⁰ ZIMMERMANN, Margaret. *Op. cit.*

⁹¹BUTLER, Judith citée par ZIMMERMANN, Margaret. *Op.cit.*

⁹² MOSCONI, Nicole. *Femmes et savoir : La société, l'école et la division des savoirs*. Paris : L'Harmattan, 1994. (Coll. Savoir et Formation).

⁹³. Dénoncée par Gisèle Halimi en 1973, justifiant l'arbitraire du concept de genre lié au sexe par les observations de l'ethnologue américaine Margaret Maead du comportement non normé des femmes des tribus d'Océanie. Voir Halimi, Gisèle, « La femme enfermée », *La cause des femmes*. Paris : Grasset, 1973.

⁹⁴ MARINI, Marcelle. « La place des femmes dans les productions culturelles. L'exemple de la France ». Dans DUBY Georges et Michelle PERROT. *Histoire des femmes en Occident*. Tome 5, Le XXe siècle, sous la direction de Françoise THEBAUD. Paris : Plon, 1992. P. 275-296.

quelque peu cette problématique spécifique.⁹⁵ Ces expressions, avec l'apport d'autres imaginaires, peuvent en fait constituer une ouverture et une incessante recherche de l'altérité. En d'autres termes, les femmes créent avec les moyens qui sont à leur disposition dans la mesure où :

la particularité de "l'écriture féminine"⁹⁶, résulte (...) de l'interaction d'une auteure avec l'héritage masculin et féminin (doubled voice), c'est-à-dire également de la perception de soi (souvent labile, vacillant entre reniement et affirmation de soi) d'une auteure (ou d'un groupe d'auteures) à l'intérieur d'un système philosophique, culturel, littéraire, linguistique, intertextuel qui a été constitué par les hommes.⁹⁷

Tout aussi éclairantes à ce sujet sont notamment les remarques de Virginia Woolf qui pense que :

(...) quand on parle de femmes écrivains, il faut le plus d'élasticité possible, il faut se laisser du champ pour parler d'autre chose que de leurs œuvres, tant ces œuvres ont été influencées par des conditions qui n'ont rien à voir avec l'art.⁹⁸

Sur la base de ce qui précède, il convient alors de concevoir les œuvres féminines dans une perspective dynamique et ouverte. Les écrivaines, avec la conviction intime de leur force créatrice au carrefour des champs du savoir humain, tendent par les mots à contourner leurs innombrables contraintes et signifier leurs revendications. Cela procède de la construction d'un espace de liberté qui échappe souvent à la dichotomie des sexes, inscrite au centre des rapports de pouvoir.

L'écriture des femmes est donc orientée vers une certaine labilité, et l'œuvre de Nina Bouraoui, semble bien s'inscrire dans ce mouvement de mobilité et de changement

⁹⁵ L'écriture féminine est un concept controversé parce qu'il suppose un état d'assignations réductrices pour les femmes, mais c'est aussi une manière de refuser cette image de l'enfermement subi à travers les âges.

⁹⁶ A ce propos, la critique se démarque de la conception élaborée par Hélène Cixous et d'autres féministes.

⁹⁷ ZIMMERMANN, Margaret. *Op. cit.*

⁹⁸ WOOLF, Virginia. *L'Art du roman. Op. cit.*, p. 81.

perpétuel. Des traits communs avec la création des femmes procédant d'associations thématiques ou autres et rencontrant forcément le réel sont à relever chez l'auteure.

Mais en quoi cette écriture traverse-t-elle d'autres pratiques féminines pour opérer des liens avec des créations ayant placé au centre de leurs préoccupations la représentation culturelle de l'identité de sexe ? Nina Bouraoui, par cette tendance fait penser à Colette et Assia Djebar. Ce qui motive le choix de ce rapprochement est que malgré la distance culturelle qui les sépare-la première étant française et l'autre algérienne- et bien qu'elles appartiennent à deux époques différentes, leur accès à la création est resté conditionné par l'image du père et son environnement symbolique. Leurs stratégies d'écriture mettant en jeu leur identité de sexe témoignent d'un détournement de la transmission parentale.⁹⁹ Or le père est également intercesseur dans l'écriture de Nina Bouraoui, il représente l'image conflictuelle par laquelle de multiples identifications peuvent s'opérer. C'est donc par ce lien de filiation, non exempt de paradoxes, de conflits et de culpabilité qu'il serait possible de comprendre comment est pensée et structurée l'identité sexuée féminine au cœur de ces écritures.

Il est observable, pour ces cas, que les contraintes sociales et les inhibitions que ces pratiques d'écriture produisent, ont une part non négligeable dans la mise en place d'une écriture plus ou moins autobiographique. Les conditions historiques et culturelles d'émergence spécifique à ces œuvres : « étroitement lié[es] à l'identité de l'auteure, [devant] porter la marque de son appartenance sexuelle »¹⁰⁰ déterminent leur forme générique. Le rapport problématique lié au nom,¹⁰¹ qui a pour conséquence de générer une « instabilité de l'identité officielle »¹⁰² peut s'expliquer par : « la difficulté d'assumer et de revendiquer le projet d'écrire sur soi, induit par des siècles de dépendance et d'effacement, [entraînant] des démarches obliques (...)».¹⁰³ Sans négliger leur part de créativité, ces œuvres se nourrissant de la vie semblent alors davantage soutenir une quête identitaire.

⁹⁹ D'un point de vue culturel, anthropologique et même conventionnel, cette transmission est censée être orientée du père vers le fils et de la mère vers sa fille.

¹⁰⁰ LECARME-TABONE, Eliane. « L'autobiographie des femmes » Dans « *Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ?* », avril 2010, URL : <<http://www.fabula.org/lht/7/lecarme-tabone.html>> (Consulté le 26/3/2014).

¹⁰¹ Assia Djebar est née Fatima-Zohra Imalayène. Pour Colette, son nom d'état civil est Sidonie-Gabrielle Colette. Nina Bouraoui est le nom de plume de Yasmina Bouraoui.

¹⁰² LECARME-TABONE, Eliane. *Op. cit.*

¹⁰³ *Ibid.*

Mais en quoi la pratique littéraire de Nina Bouraoui, tout en étant singulière, entrecroise-t-elle ces créations, au point de tisser des liens avec ces expressions dont on verra l'originalité spécifique de chacune d'elles ?

Ce qui sera questionné est la manière dont les narratrices dans leurs récits vivent le rapport au père et à son espace symbolique en tentant des stratégies de détournement. C'est en effet un lien et un lieu de négociations qui leur offre une marge de liberté, mais également impose des contraintes à partir desquelles sera interrogée leur identité sexuée. Ces romans mettent en scène des pères soucieux de l'avenir de leurs filles et davantage impliqués dans leur rôle d'éducateurs ; en effet, ils accompagnent celles-ci dans la vie et contribuent largement à leur émancipation. D'où l'importance constitutive de la figure paternelle à côté de celle, évidemment, de la mère, qui n'est pas négligeable non plus. Comment cet espace filial central et révélateur identitaire pour l'enfant et la femme à venir se lit-il dans *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées* de Nina Bouraoui, *La Maison de Claudine*¹⁰⁴ et *le Képi*¹⁰⁵ de Colette, *L'Amour, la fantasia*¹⁰⁶ de Assia Djebar.

B- Filiations paternelles et écritures

a- Le père en pair chez Nina Bouraoui

Dans *Garçon manqué*, l'histoire débute en 1967 (année de naissance de l'écrivaine) et s'achève en 1999, un an avant la parution de l'œuvre. L'auteure adulte, Nina Bouraoui, par la médiation de la narratrice et personnage Nina relate et réinterprète son enfance, son adolescence et sa vie de femme et d'écrivaine errant à l'intérieur des origines : l'Algérie, pays du père, et la France, pays de la mère.

Le récit montre une particularité en installant dans la narration même le conflit identitaire biographique se traduisant en réalité par une indétermination culturelle et sexuelle qui implique des problèmes d'identification parentaux. Ces aspects, qui ont des résonances profondes dans la construction de l'identité de la narratrice, provoquent des questionnements inhérents à ces représentations filiales : « Tous les matins je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ? » (p.167),

¹⁰⁴ *La Maison de Claudine* [1922]. Paris : Hachette, 1960.

¹⁰⁵ *Le Képi*. Paris : Fayard, 1943.

¹⁰⁶ *L'Amour, la fantasia*. Paris : Lattès, 1985.

ainsi que la question du genre sexué,¹⁰⁷ qui dans ses multiples dimensions est ici interrogée.

Nina, personnage central de l'histoire et narratrice-auteure du récit, impulse au texte une tendance ouvertement autobiographique. Cependant, les séquences fictionnelles qui émaillent la narration semblent remettre en question le caractère générique de l'œuvre. Ce roman est divisé en trois espaces géographiques : Alger, Rennes et l'Italie. Les deux premiers reflètent nettement un itinéraire chronologique éclaté et démultiplié par la fracture identitaire vécue qui condense un complexe entre l'espace social et culturel et l'identité de sexe. Créée pour neutraliser l'espace algérien et l'espace français, l'Italie, à travers Tivoli, apparaît, au contraire comme un lieu de réconciliation avec soi-même et qui procure autant de l'apaisement que de la lucidité. Enfin la contiguïté d'un autre espace métaphorique et confidentiel signifié par *Amine*, évoquant celui de la construction d'un territoire d'écriture et de sa destination, ferme et ouvre un champ d'exploration littéraire pour l'auteure, celui du dévoilement de son homosexualité. Amine est ainsi la figure de la fiction qui peut se lire comme la « muse » qui mène aussi bien vers une autre écriture que vers soi. La structuration identitaire trouble de Nina est en effet due aux difficultés de concilier toutes les identités qui la composent, car ce ballotement entre deux univers culturels séparés et paradoxalement liés par un contexte historique violent, rejaillit, et la place dans un exil identitaire : « Les yeux qui cherchent sur mon corps une trace de ma mère, un signe de mon père. (...) Porter une identité de fracture. Se penser en deux parties. (...). Qui a gagné sur moi ? La France ou l'Algérie ? » (p.21).

Comment tenter alors de remédier à cette mutilation identitaire intérieure qui fait d'elle une exclue des deux bords ? Dans quelle mesure peut-elle prétendre affirmer son être ? Comment cela apparaît-il dans ce récit ?

Confrontée à une réalité sociale rigide qui lui intime des assignations identitaires sexuées propres à chaque espace, elle se réfugie dans un univers de fiction porté par la figure ambiguë du personnage d'Amine. C'est l'ami imaginaire et double masculin, mais également lieu de création et donc d'expérimentation, qui va compenser cette perte identitaire sociale invalidante. On peut alors lire : «[s]eul Amine sait mes jeux, mon

¹⁰⁷ Les théories *Gender studies* élaborées par les féministes américaines relèvent d'un champ d'études interdisciplinaires qui considèrent que la différence sexuelle est une construction basée sur des discours socioculturels, et non une essence.

imitation. Seul Amine sait mes envies secrètes, des monstres dans l'enfance. Je prends un autre prénom, (...) » (p.17).

Dans cette perspective, *Amine* devient l'espace psychique où peut se dire : « l'autre pays, absent et espéré. » (p. 23), et qui s'avère être pour *Nina* le lieu privilégié du dédoublement du moi. Car en apparaissant sous des traits masculins en Algérie et féminins en France, elle manifeste un être indéterminé au plan sexuel et culturel. Aussi sera-t-elle insaisissable et surtout indéfinissable. Ne pouvant se dégager de ses identités intimement liées et formant une unité d'être, elle ne peut choisir un camp par rapport à un autre :

De mère française. De père algérien. (...). C'est une richesse. C'est une pauvreté. Ne pas choisir c'est être dans l'errance. Mon visage algérien. Ma voix française. J'ai l'ombre de ma lumière. Je suis l'une contre l'autre. J'ai deux éléments, agressifs. Deux jalousies qui se dévorent. (p.35).

L'identité sociale associée à l'identité de sexe recherchée est loin d'être acquise dans l'espace symbolique du père. *Nina*, séduite par l'image de force qu'il dégage, usera de stratégies de détournement de sa faiblesse pour l'atteindre. Sous les sollicitudes de celui-ci s'opère alors son travestissement. Ainsi la narratrice, légitimée par l'adhésion du père qui cautionne ses élans d'identification, fait en sorte de mettre en avant une identité masculine dont l'effet se ressent à ces propos : «mon père m'initie à l'enfance. Il m'élève comme un garçon. Sa fierté. La grâce d'une fille. L'agilité d'un garçon.» (p.26).

L'identification au père est une nécessité vitale qui la propulse dans le monde public masculin. La figure du père représente l'Idéal du Moi investi de toutes les valeurs positives et qui la révèle dans sa force et l'enrichit de l'intérieur lui permettant d'intégrer un univers différent et d'acquérir d'autres expériences. Prenant ainsi la mesure de l'importance de ce glissement identitaire, elle réalise que ce père fait figure d'allié et déclare qu'il lui :

transmet la force, forge mon corps. Il m'apprend à me défendre dans le pays des hommes. Il détourne ma fragilité. Il m'appelle Brio. J'aime ce prénom. Brio trace mes lignes et mes traits.

Brio tend mes muscles. Brio est la lumière sur mon visage. Brio est ma volonté d'être en vie. (p.26).

L'insistance du père à "désidentifier" sa fille de son être d'origine, la mène à se reconnaître dans un moi désigné par « Brio », image assimilée ici au plus fort. C'est aussi le statut énonciatif de la narratrice qui se transforme en sollicitant le regard des autres. D'objet fragilisé par sa double exclusion, Nina se structure en sujet agissant, aspirant à une pleine existence. Forte du soutien de son père et du masque masculin qu'elle porte et qui la fascine, elle arrive à se défaire de ses inhibitions et investir des espaces masculins dont elle se sentait auparavant exclue, recherchant « (...) la tendresse des hommes de Zeralda. Leur intérêt. Leur indulgence. » (p. 18).

Cette identification au plus fort ne vaut pas uniquement pour elle même, elle paraît plutôt consciente de la marginalisation et de la discrimination vis-à-vis de l'identité de sexe féminine, et spécifiquement celle de sa mère qui prolonge la sienne propre. Ainsi, ce rôle prééminent masculin qu'elle porte temporairement en Algérie lui procure à la fois le pouvoir de se protéger et de soustraire sa mère française aux forces malsaines, selon elle, des regards et des propos auxquels elles ne savent toutes les deux répondre. Le danger qui les guette est neutralisé grâce à l'énergie retrouvée par la perte de soi dans l'imaginaire, à la hauteur de l'amour qu'elle porte à sa mère, et en cela elle affirme, impétueuse et fière :

[j]e deviens une étrangère par ma mère. (...). Ma mère est un défi. (...). Elle est en danger. Je suis là. Je la protège malgré moi. Mon regard est arme. (...). L'enfant est une sécurité. L'enfant coupe comme une lame. Je deviens ma mère. Je deviens sa robe. (...). Amine et moi remplaçons nos pères. Là, nous sommes deux Algériens. (p.15).

Dans le contexte français, régi par un système où le rapport des sexes est fondé sur la valorisation du féminin, incarné par l'arrière grand-mère, Nina, pour plaire à celle-ci, revêt à contrecœur une apparence féminine ainsi déplorée :

Je porte un pantalon très fin, très fille, imprimé de petits cœurs rouges, des taches, du sang (...) sur un chemisier à manches

courtes et bouffantes. Un ensemble que je déteste. Mon déguisement. Ma peau française. (...). Etre dans la nostalgie. A jamais. Dans le manque. De ma mère. De mon père. (p.97).

Tout au long du récit Nina a ainsi œuvré à reconquérir une identité repoussant toujours plus loin ses frontières. Portée par la figure médiatrice et révélatrice du père, elle a rassemblé et entrecroisé ces identités pour affirmer la sienne en restant dans l'ambiguë. Ce déguisement, cherchant à problématiser l'identité de sexe, semble éclairer d'une part, sur une volonté accrue du récit à rendre compte d'une remise en cause de la notion d'identité, et d'autre part, sur une expression féminine libre et sans entrave.

b- Un "pré-texte" à la création chez Colette

Par la profusion et la richesse de ses écrits, Colette est une figure majeure de la littérature française de la première moitié du XX^{ème} siècle. Son mode de vie jugé transgressif et scandaleux révèle une personnalité d'écrivaine aimée et de femme controversée pour ses positions féministes, même si la critique penche largement sur son non-engagement dans les revendications politiques de son temps. Elle occupe une place marquante dans l'écriture des femmes et dans leur émancipation à La Belle Epoque et durant l'entre-deux guerres.

*La Maison de Claudine*¹⁰⁸ retrace des bribes de vie passées et présentes. C'est celles surtout de l'enfance et de l'adolescence heureuses de Colette, ici narratrice adulte, au sein de sa famille, bourguignonne par le père au patronyme de Colette, et flamande par la mère, Sidonie. Les trente cinq chapitres du texte sont de véritables retrouvailles affectives à travers lesquelles l'auteure refait poétiquement le chemin de l'enfance et de l'adolescence avec une large part de création. L'entreprise peut se lire comme une recreation des origines pour l'écrivaine ayant acquis une certaine maturité dans la vie et dans l'écriture car on y reconnaît des méditations sur sa pratique d'écriture et sa propre maternité. C'est avec une extrême subtilité qu'elle revivifie un patrimoine familial extirpé de l'oubli et restitué par la mémoire qui sait ruser et immortaliser. A travers une trame anecdotique resurgissent des instants de la vie familiale dans leur caractère le plus fugace. De toute évidence, sous la plume de l'auteure, *La Maison de Claudine* prend les

¹⁰⁸ COLETTE. *La Maison de Claudine* [1922]. Paris : Hachette, 1960.

allures d'une demeure poétique de soi et surtout celui d'un espace de liberté des corps et de la parole.

La célébration du mythe familial, dans ce roman, se joue au plan identitaire dans le rapport harmonieux de la narratrice-personnage à ses parents. Les liens solides qui la rattachent à sa mère, représentative d'un univers créatif, fantasque et débordant et donc tout en vitalité, montrent l'importance fondamentale de celle-ci dans l'élaboration de l'imaginaire de la fillette et de la future femme-écrivaine. Les nombreuses scènes de dialogues et les sentiments échangés entre la mère et la fille dans une sincérité émouvante, sont aussi le gage d'une relation intense entre les deux. Cela est également renforcé par le sentiment fusionnel et exaltant de cette fillette avec la nature. Ainsi, ces éléments introjectés ne sont que les bases d'une personnalité régulièrement éveillée et initiée à la liberté. Tout cela participe par conséquent de la construction d'une certaine conception du féminin qui se déploie dans toute son œuvre.

Le père incarne le médiateur entre, d'une part, l'espace intérieur et extérieur et, d'autre part, entre l'espace féminin et l'espace masculin. Car en opérant doublement, il va permettre, par son statut de pourvoyeur, l'acquisition du savoir et l'émergence du talent de sa fille et de son destin littéraire exceptionnel. En plus de la médiation du père, il y a lieu de relever le rôle important que Willy¹⁰⁹ a joué dans l'accession à l'écriture par Colette ainsi que dans sa notoriété.

A considérer ces deux figures majeures à travers l'aspect filial de la question identitaire, *La Maison de Claudine* rend compte d'un détournement subtil des rôles assignés au féminin et au masculin sous la tutelle parentale.

Au chapitre quatre, « LA PETITE ¹¹⁰ », est relatée une scène de jeux entre la narratrice-personnage nommée Minet-Chéri et ses camarades, fillettes du village. Autorisées par la mère, figure symbolique d'une spatialité imaginaire qui consacre une certaine liberté d'action, ces enfants vont pouvoir : « [goûter] les licences du jeudi » (p.20). C'est ainsi que : « Les compagnes de jeu de la Petite » (p.19) et elle-même, procéderont à des jeux de rôles dont le fameux : « qu'est-ce-qu'on-sera » (p.21). C'est l'occasion pour Minet-Chéri d'observer, non sans un certain dédain, ses amies au jeu :

¹⁰⁹ Henri Gauthier-Villars dit Willy est le premier époux de Colette. Elle signe son premier roman sous le nom de Colette Willy.

¹¹⁰ Conformément à la typographie du texte.

« Habiles à singer, (...) [manquant] d'imagination. » (p.21). Pour sa part, elle ne tient surtout pas à : « [goûter] la condition délicieuse d'être- pareille à la petite horlogère, à la fillette de la lingère et du boulanger,- une enfant de son village, [...], une de celles qui limitent leur univers à la borne d'un champ, au portillon d'une boutique [...]. » (p.23).

Déçue et dédaigneuse, elle s'imagine alors dans une expérience nouvelle en étant dans la peau d'un marin en rêvant : « d'être un garçon et de porter culotte et béret bleus » (p.21). Cet intérêt porté à l'évasion et à l'aventure trouve en effet son origine dans : « [les] pages imprimées [et les] images en couleur » (p.23) des livres que son père tient à ranger avec soin dans sa bibliothèque. Le caractère spécifique du personnage Minet-Chéri met ainsi en évidence son désir de franchir le seuil de la maison, et même d'aller au-delà des terres. Car se prévaloir de l'image du marin, c'est vouloir découvrir des mondes inconnus et revêtir la figure de l'errance et du débordement, c'est à dire refuser de se cantonner au seul rôle assigné par les lois sociales contraignantes et invalidantes pour son identité de sexe. Le désir de s'imaginer dans une identité masculine est pour ce personnage l'occasion d'exalter son identité féminine conventionnellement liée à des pratiques domestiques jugées à ces yeux dévalorisantes. Minet-Chéri, ne tient pas à partager cette vie, en dépit de la réalité qui la conditionne, elle et sa mère.

Mais par la voie de cette identification proclamée, il y a lieu d'évoquer chez le personnage une conscience aiguë de la différence des sexes qui pousse une identité féminine à rechercher le différent en soi ; ce qui laisse en effet se profiler dans cette écriture la figure ambiguë et désirée de l'androgynie.

L'espace du père étant associé à l'écriture va se révéler opératoire dans la socialisation de ce personnage. Pour se faire valoir, elle va vite acquérir les codes et usages en vigueur authentifiant une identité de sexe masculine. Une réelle fascination, allant jusqu'au sentiment de possession pour les objets meublant le bureau du père est évoquée au chapitre « La cire verte » dans *Le Képi*¹¹¹. Marquée par les habitudes « bureaucratiques » de ce père, la narratrice tente de le décrire ainsi : « Au moment d'écrire, il émiettait son envie en soins matériels, disposait autour de lui le nécessaire et le superflu de l'écrivain. » (p.116). C'est en effet le désir de s'approprier l'activité

¹¹¹ COLETTE. *Le Képi*. Paris : Fayard. 1943.

rituelle paternelle qui est ici en jeu : « Dès l'âge de dix ans, je n'avais cessé de convoiter ces biens matériels, conçus pour la gloire et la commodité d'un pouvoir cérébral, qui s'assemblent sous le nom générique de " fournitures de bureau" » (p.118).

Mais le Capitaine Colette, pour son grand regret, n'a pu réaliser son ambition d'écrire. C'est ce que constatait déjà la mère : « " Elle a de qui tenir, ta fille ", disait Sido, railleuse à mon père », et la narratrice d'ajouter : « Il est piquant qu'outillé pour écrire, mon père s'y résignait rarement, tandis que Sido, attablée n'importe où, (...), Sido écrivait. Cent lettres ravissantes en témoignent.» (p.119).

Et la pleine mesure de cette entreprise paternelle dont bénéficiera plus tard la fille se lit ainsi : « A cause de lui, je ne suis pas indemne de manie. Pour avoir admiré, convoité le parfait outillage d'une table de travail, je garde des exigences bureaucratiques ». (p.119), en précisant : « Mon père, né pour écrire, laissa peu de pages. » (p.119). En empruntant les manies « bureaucratiques » du père dans l'incapacité de se réaliser d'un point de vue littéraire, la fillette envisage implicitement une continuité symbolique qui induit la récupération d'une forme de pouvoir masculin. Il est intéressant de constater que cette scène nous fait rappeler un passage lu dans *Mes mauvaises pensées* où la narratrice évoque son rapport à l'écriture à travers une identification métonymique au père :

Je prends mon père pour modèle, ses chaussures, sa mallette, ses dossiers, ses stylos, le bureau, la voiture, son corps, assis, debout, en nage papillon, fin et nerveux, prêt à surgir, inquiet et minutieux ; il y a le trousseau de clés aussi, l'imperméable, le parfum qui reste dans l'ascenseur, dans l'escalier, sur ma peau quand je l'emprunte pour me transformer ou pour occuper cette place tant convoitée, le chef de famille. L'écriture vient de ses travaux, la nuit, le stylo encre, les feuilles de papier machine, (p.122-123).

Un autre signe révélateur de l'accès du personnage féminin au monde social du père et sur qui se projette une identification masculine est particulièrement souligné dans le chapitre « Propagande » dans *La Maison de Claudine*. Sont en effet retracés les projets politiques avortés du père : « capitaine de zouaves amputé de la jambe, vif

comme la poudre et affligé de philanthropie » (p.38), qui insiste pour être accompagné de sa fille : « [son] meilleur agent électoral » (p.41), tout le temps que dure sa campagne. La jument noire attelée à la Victoria¹¹² : « [chargea] les temps venus, (...), le futur candidat, ses béquilles, et [la petite] » (p.39) pour aller de ce pas sillonner les villages de la Bourgogne. Un monde particulièrement féerique s'offre au personnage Minet-Chéri : « Une belle vie commençait (...), j'allais savourer l'orgueil qui gonfle le comparse » (p.39). La nature, son alliée, va se mettre de la partie et la ragailardir.

C'est donc la promesse d'une véritable aventure initiatique et d'une vie intérieure intense avec le père qui se profile dans cette entreprise. L'ultime stade de cette initiation et de la « conversion » trouve son plein sens dans la scène «Au débit de boisson » où le père, dont les potentialités politiques ne sont plus reconnues et légitimées, offre à boire au conseil municipal pour sauver la face. Mais ses capacités de rassemblement seront plutôt assurées par le caractère bien affirmé de sa fille qui, en vertu des pouvoirs implicites conférés par celui-ci : « va se réchauffer avec un doigt de vin chaud » alors que lui : « n'acceptait, en bon méridional, que de la " gazeuse ", » (p.40).

Par les perspectives que le père lui ouvre grâce à cette initiation aux allures de tendresse et de complicité, la fillette prend ainsi soin symboliquement de s'emparer d'une identité de sexe proprement masculine et culturellement admise. En se substituant à son père physiquement invalide et minorisé par son échec politique, elle a une volonté de valoriser son image paternelle auprès des paysans tout en s'attribuant son pouvoir, c'est ce qui semble être exprimé par son attitude au bar :

Un doigt ? Le verre tendu, si le cafetier relevait trop tôt le pichet à bec, je savais commander : « Bord à bord ! » et ajouter : « A la vôtre ! », trinquer et lever le coude, et taper sur la table le fond de mon verre vide, et torcher d'un revers de main mes moustaches de petit bourgogne sucré, et dire, en poussant mon verre du côté du pichet : « Ça fait du bien par où ça passe ! » Je connaissais les bonnes manières. (p.40).

¹¹² La voiture semble être une désignation qui peut être récupérée métaphoriquement pour évoquer la glorification de cette entreprise féminine.

En se faisant ainsi remarquer, la narratrice arrive à s'imposer face aux autres et se fait l'égal des hommes. Ce qui, au départ était un espace inapproprié et hostile à son identité féminine, devient accueillant et favorable grâce à l'assistance bienveillante de son père. C'est certes un jeu de masque, mais ce geste signifie davantage pour la fillette qui tente d'attirer l'attention des autres et leur reconnaissance. L'attribution sociale de sexe est par conséquent dite ici par l'espace du père.

Pour anodine et conviviale qu'elle soit, cette scène d'identification au masculin atteste du sexisme des représentations intériorisées par la petite fille qui détourne à son avantage l'idéologie patriarcale du père. On peut comprendre aussi, que si l'aventure politique s'est achevée pour le père, amoindri physiquement et socialement, elle semble par contre commencer pour sa fille, qui symboliquement prend le relais et apparaît triomphante dans le rôle qu'elle joue. A considérer cet aspect de la question, la scène vécue dans le débit de boisson, à la suite de l'échec du père dans sa tentative de conquête politique, joue en faveur de la propre glorification de sa fille, entreprise qui la prédispose déjà à investir la scène publique.

c- De l'ambiguïté du lien chez Assia Djebar

Avec *L'Amour, la fantasia*¹¹³ Assia Djebar, reprend sa plume¹¹⁴ et le roman est d'autant plus exigeant et complexe qu'il s'avère un tournant décisif dans l'œuvre de l'écrivaine et lui vaudra le prix de l'Amitié franco-arabe.

Si le récit, impulsé par un désir d'investigation de soi, étend sa narration au-delà des limites individuelles, sa ligne de force réside dans l'association d'un itinéraire personnel et généalogique avec une histoire collective violente : celle de l'Algérie colonisée puis indépendante, inséparable d'ailleurs de l'histoire des aïeules et des femmes en général. Ainsi, des pans de l'histoire nationale algérienne, autant dans son passé colonial, au tout début de l'invasion française en 1830, que dans le présent de cette nation, y sont analysés et critiqués à partir d'une position d'auteure et d'historienne, à la foi impliquée et détachée. Il y a dans cette entreprise un héritage culturel forcément mutilant pour une femme vouée à écrire dans une langue « marâtre »

¹¹³ DJEBAR, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Paris : Lattès/Enal, 1985.

¹¹⁴ La critique remarque une absence notoire de l'auteure sur la scène littéraire. Elle s'est en effet essentiellement préoccupée de la mise en scène cinématographique, quoiqu'un recueil de nouvelles voie le jour, en l'occurrence *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Edition des femmes, 1980.

indissociable de l'histoire mouvementée et tragique de l'Algérie. Cela apparaît dans les chapitres qui se succèdent alternativement au sein de ce roman et qui ont pour valeur de se répondre en écho pour signifier l'impossibilité de s'extirper de cet enracinement, ce qui produit une écriture duelle et conflictuelle.

Etant à la recherche d'elle-même dans tout ce qui la compose au plan identitaire, la narratrice, dont la voix s'éloigne à mesure qu'elle se cherche, et jusqu'à la fin du roman, s'inscrit dans la filiation des ancêtres sans pouvoir envisager la possibilité de renier la langue française léguée par le père. De cette contrainte qui aboutit à faire échouer l'entreprise autobiographique, pour Regaeg,¹¹⁵ le récit donnera plutôt lieu à une tournure impersonnelle : « Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre » (p.244). Il semble que cette démarche autobiographique inaboutie chez Assia Djébar prend son sens par rapport à un mode d'éducation et de transmission spécifique, que la narratrice prend soin de raconter.

Le premier chapitre de la première partie du roman pose les enjeux de ce récit qui l'inscrivent au sein d'un héritage culturel et historique dont les modes de vie s'opposent et s'affrontent. Dès lors, l'histoire individuelle d'une femme dont l'origine est arabe, berbère et musulmane, ne peut occulter aussi l'histoire coloniale de sa patrie, et c'est de ces déterminants que se constituera son identité entravée :

FILLETTE arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien. (p.11).

C'est ce paragraphe inaugural de l'œuvre, repris par ailleurs dans *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), qui met en avant la vie d'une fillette algérienne au moment de sa première scolarité, autrement dit son premier contact avec le dehors, espace symbolique du père. C'est la rue, territoire masculin bien marqué, hostile à la fillette et aux femmes de sa communauté.

¹¹⁵ REGAEG. Najiba. De l'autobiographie à la fiction ou le je (u) de l'écriture : étude de *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane* d'Assia Djébar, 1995, Université Paris XIII.

La narratrice, en entrant dans l'histoire de sa vie, introduit en même temps le lecteur dans l'histoire individuelle d'une femme, mais aussi dans celle d'une nation et d'une culture placées entre traditions et modernité. Par cet événement, qui dit en filigrane l'avènement de l'auteure à l'écriture, s'annonce en effet l'enjeu véritable du récit. De ce point de vue, ce personnage anonyme et exposé aux regards dans un espace masculin non accueillant malgré la présence du père, semble mesurer l'ampleur de l'interdit transgressé. Même si elle a échappé à l'enfermement subi par ses aïeules, la narratrice ne parvient pas à s'émanciper de l'image de l'identité de sexe dont elle fait l'objet en dépit du soutien paternel bravant la tradition imposée aux femmes : être uniquement les médiatrices de la langue maternelle et du patrimoine oral.

Les connotations induites par la typographie de « FILLETTE » posée en lettres capitales, équivalente au danger encouru, elle et les autres femmes, ont pour valeur de renforcer la visibilité menaçante d'une identité féminine non légitimée dans et par cet espace social :

Dès le premier jour où une fillette « sort » pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra inmanquablement sur eux. Toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr « la » lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré. (p.11).

En tout état de cause, si les condamnations proviennent de l'extérieur, cette « fillette arabe » est aussi fille d'un père, certes protecteur, mais également représentatif de sa communauté traditionnelle masculine qui l'enracine malgré lui dans sa culture d'origine. Il ne peut donc entièrement se mouler dans une identité européenne, même s'il en porte le vêtement et possède la latitude à transmettre un savoir sur une langue étrangère de par sa fonction d'instituteur.

L'ampleur du tabou assigné à l'accès des femmes à l'éducation et à la scène publique se lit de manière plus précise dans l'épisode des lettres anonymes du chapitre : « Trois jeunes filles cloîtrées ». Pour rompre le fil identitaire fatal qui les lie au monde

féminin traditionnel, deux des trois sœurs adolescentes, cousines de la narratrice, se révoltent en secret en entretenant une correspondance avec des jeunes hommes du monde arabe, et cela par la médiation d'annonces trouvées dans des magazines féminins de l'époque. La narratrice est témoin de cette conspiration féminine qui lui inspire de l'effroi et lui rappelle parallèlement : « le souvenir des exécuteurs de harem » (p.75). Cela ne lui fait pas oublier non plus : « que tout papier écrit dans la pénombre rameute la plus ordinaire des inquisitions ! » (p.75). Dans un élan de curiosité et de promesses d'ouverture vers d'autres horizons, elle n'hésite pas à penser que : « derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes. » (p.25).

C'est aussi « au cours de ce même été » (p.20) que la narratrice transgresse l'interdit, en compagnie de la benjamine d'entre les sœurs, en opérant une intrusion dans l'intimité du frère absent. Non sans un sentiment de culpabilité mêlé à la jouissance de la découverte et dans une tonalité émotionnelle, elles ouvrent sa bibliothèque et accèdent alors à ses secrets. En cela, c'est l'interdit qui est transgressé :

En un mois nous lisons tous les romans entassés pêle-mêle : Paul Bourget, Colette et Agatha Christie. Nous découvrons un album de photographies érotiques et, dans une enveloppe, des cartes postales d'Ouled-Naïls alourdies de bijoux, les seins nus. Autrefois la sévérité bougonne du frère nous inspirait une terreur quotidienne ; le voici redevenu étrangement présent, à ces heures opaques de la sieste. (p.20).

Cette forme d'ambiguïté propre à la figure du père et à sa symbolique va encore resurgir au moment de l'adolescence et de l'âge adulte de la narratrice en proie à une tension interne assimilée au dédoublement culturel qui la structure. Il s'agit précisément d'une mutilation inévitable dans son cas :

Comment une femme pourrait parler haut, même en langue arabe, autrement que dans l'attente du grand âge ? Comment dire « je », puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective ? (...). Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer

plus que sa peau. Sa chair se desquame, (...), en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, le sang coule de soi et des autres, qui n'a jamais séché. (p.177-178).

Cette situation intimement paradoxale est en partie due à l'image paternelle, fantôme, pesante et culpabilisante puisqu'elle se met en travers de ses mots d'amour lorsqu'ils relèvent de la langue française « don du père ». Ce qui rend à cet effet l'identité de sexe féminine difficile à assumer.

La lettre, « premier billet » adressé à la narratrice au moment de ses premiers émois, va condenser le thème de l'amputation d'une partie de soi qui se lit comme la métaphorisation de l'autobiographie qui ne peut se réaliser. Car l'écriture, aussi salvatrice et libératrice soit-elle, n'en est pas moins révélatrice d'un malaise vis-à-vis du père qui, lorsqu'il la découvre la déchire : « Chaque mot d'amour, qui me serait destiné, ne pourrait que rencontrer le diktat paternel. Chaque lettre, même la plus innocente, supposerait l'œil constant du père, avant de me parvenir. » (p.75). Cette expérience est le lieu d'un conflit de l'identité de sexe dans la mesure où la destinatrice, ayant hérité d'une double culture, ne peut facilement trouver sa place dans un entre-deux intimement tiraillé. Aussi l'amour ne peut se vivre sans cet état inlassablement réitéré par la mutilation puisqu'il est censé être secret et interdit : « Cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon initiation, dès lors se place sous un signe double, contradictoire... » (p.12), elle ajoute encore : « l'émoi ne perce dans aucune de [ses] phrases. Ces lettres, [qu'elle perçoit] plus de vingt ans après, voilaient l'amour plus qu'elles ne l'exprimaient, et presque par contrainte allègre : car l'ombre du père se tient là. », (p.71). Désabusée, troublée et bouleversée, puisque père et amant ne peuvent être des figures conciliables selon Regaeg,¹¹⁶ elle renonce à l'éclosion de sa sensualité, se disant que si : « La langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, (...) pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé... » (p.38). Le sentiment de malaise que suscite la relation au père et connoté du sceau de l'inceste est encore plus fort, voire insurmontable, car il est aussi lié à l'histoire violente de l'Algérie colonisée :

¹¹⁶REGAEG. Najiba. *Op. cit.*

Pour ma part, tandis que j'inscris la plus banale des phrases, aussitôt la guerre ancienne entre deux peuples entrecroise ses signes au creux de mon écriture. Celle-ci, tel un oscillographe, va des images de guerre- conquête ou libération, mais toujours d'hier- à la formulation d'un amour contradictoire, équivoque. (p.242).

Aussi, la narratrice va-t-elle tenter de s'apaiser en se tournant vers la voi(e)x maternelle, tant déplorée par l'intrusion de la langue « marâtre ». Les mots tendent à devenir sons en exhumant dans une langue écrite l'oralité tant dépréciée du monde féminin cet univers maternisant et rassurant de l'enfance. Par ce récit, et malgré les multiples entraves, l'auteure refuse de se soumettre à l'assignation définitive d'une identité de sexe et à un rôle préétabli. Par la force du geste paternel, les femmes oubliées et absentes ont aussi droit de cité dans ce roman.

Pourtant, ce qui est à souligner est que ces écrivaines relèvent chacune d'un cas particulier, et que leurs questionnements identitaires ne se rejoignent pas à tous les niveaux. Leurs écritures de l'identité sexuée se présentent alors tout en variations.

Chez Nina Bouraoui s'entremêlent de manière complexe la structure culturelle et la structure identitaire individuelle nées d'une double filiation franco-algérienne dans laquelle l'auteure renégocie son identité à partir du déchirement des origines. La vision d'ensemble qui apparaît à travers le travail de l'auteure sur ses personnages et le contenu thématique de son œuvre s'articulent sur le désir de rompre avec une vision normée du féminin qui dépasse les relations de domination et de discrimination des sexes. C'est la révélation d'un univers qui cherche à renouveler le mode d'amour entre les sexes et donc la définition du genre social. De plus, son écriture relève d'une sensibilité littéraire franco- algérienne née dans un contexte postcolonial qui révèle un univers tendant à subvertir et renverser le rapport colonisé/ colonisateur.

Colette est à relier à son époque et au contexte culturel français. L'auteure s'insurge, et dans la provocation, contre l'image de la femme soumise par la tradition patriarcale. Cependant, il est à noter que dans le choix des thèmes abordés, notamment celui de l'homosexualité féminine, se dessinent quelques convergences entre l'écriture de Colette et celle de Nina Bouraoui.

Assia Djébar, loin de se cantonner dans des cadres préétablis, évoque dans ses romans la société de ses origines : celle d'une Algérie colonisée puis indépendante qui refuse aux femmes la prise de parole. La confrontation à l'exil provient du rapport de l'auteure à la langue française lorsqu'elle entamera son cycle d'œuvres autobiographiques où resurgit le lien paradoxal à l'origine. Elle y est doublement liée dans la mesure où la langue du père, l'arabe, et celle de la mère, le berbère, entrent en relations conflictuelles avec la voix personnelle de l'auteure et de l'écrivaine.

Au-delà de la démarche spécifique de ces auteures, diverses stratégies sont donc déployées. Ce qui apparaît fondamental est que leurs écritures soulèvent une problématique commune rattachée à la perception marginalisante de l'identité féminine. Par leurs expressions personnelles, nous avons tenté de rendre compte de plusieurs visions subversives de l'identité sexuée, indissociables de leur articulation à la culture, à la société et à l'Histoire. Mais cette affirmation de soi ne s'est pas faite sans tension pour ces narratrices, dès lors qu'il y a transgression. Les modalités de création de l'identité féminine mises en scène tendent à déplacer leur parole hors de la tradition et ce, grâce à la médiation paternelle qui leur donne la possibilité d'accéder à la scène publique et de déborder les limites préalablement tracées pour elles, pour devenir enfin sujets de leurs propres vies.

2- A la rencontre des écritures de « l'émigration/ immigration »

Par la représentation de l'espace biographique paternel dans ses multiples dimensions culturelles, historiques et sociopolitique, l'œuvre de Nina Bouraoui semble à première vue tisser des liens avec certaines préoccupations des écrivains français descendants de la première génération maghrébine en France et dont les écrits ont vu le jour vers le début des années quatre-vingt.¹¹⁷ Ces auteurs se voient vite propulsés sur la scène médiatique française pour faire face à la gestion et l'émergence d'un espace littéraire marqué de paradoxes et de controverses. En effet, ce qui pourrait rapprocher Nina Bouraoui de ces écrivains est motivé par la posture de l'écrivaine qui dépasse quelque peu ses origines sociales qui, à l'évidence, ne sont pas les mêmes que celles de la plupart des écrivains « beurs » issus de milieux défavorisés. A cet effet, l'auteure,

¹¹⁷ Ce sont des auteurs qui s'inscrivent dans le contexte du mouvement social de « La marche des Beurs » pour l'égalité des droits et contre le racisme en 1983. Le terme « beur », d'abord lié à un esprit de rébellion, tend à être rejeté du fait de la stigmatisation qu'il évoque.

d'après ses textes, se préoccupe davantage de « la situation du jeune Maghrébin dans la société française contemporaine ».¹¹⁸

En considérant de près les mécanismes par lesquels la critique tente de définir le champ littéraire « beur »¹¹⁹ on relève un mode de perception très éloigné des critères de l'objectivité. Ces textes sont réduits dans leur majorité à des thématiques figées (le témoignage autobiographique, l'identité circonscrite), et l'on peut alors se rendre compte des enjeux et des questions que ces écritures posent à la société française.

Ce qui est à relever sur ce point est la tendance à vouloir exclure cette littérature du champ littéraire français institutionnel. De ce fait, elle souffre d'un phénomène de marginalisation en rapport avec le paradoxe sur lequel elle s'est même construite. Cela apparaît dans la propension de ces textes à privilégier des formes discursives particulières et révélatrices d'une vision du monde basée sur des conflits sociopolitiques et historiques. Il s'agit à cet effet d'attitudes discriminatoires introjectées par des écrivains qui vont se constituer un espace littéraire perçu comme lieu de survie en tant qu'auteurs.

Ces écrivains ayant vécu des problèmes d'intégration et de discrimination liés à leur origine, s'expriment à travers des thématiques relevant principalement de revendications sociales et politiques, voire identitaires. Mais à l'instar de toute littérature née dans l'exil et au statut émergent, ces auteurs tenteront de s'affranchir des présupposés idéologiques et des lectures sociologiques les limitant à un espace bien défini.¹²⁰ En voulant s'éloigner des nationalités et des territorialisations, cette littérature de la migration, qui traversera le temps et les cultures, s'inscrit dans la pluralité des écrits et des imaginaires telle que le soutient Homi K. Bhabha¹²¹. Et au-delà de la spécification autobiographique à valeur de témoignage qui la poursuit, la diversité formelle et thématique dont elle relève et qui l'affirme dans un espace créatif

¹¹⁸ LARONDE, Michel. *Autour du roman beur : immigration et identité*. Paris : L'Harmattan, 1993. P.6

¹¹⁹ Au sein du mouvement « beur » sont en effet nées d'autres groupes culturels avec des conduites urbaines particulières qui montrent que si leurs conduites tendent à échapper aux assignations identitaires, elles montrent également leur diversité culturelle qui ne correspond pas aux représentations traditionnelles dans lesquelles on tente de les enfermer, et donc de les exclure du champ culturel national ; ce qui a généré toutes ces revendications.

¹²⁰ SEKHI, Habiba. « Identité rhizomatique ». Dans RINNER, Fridrun (Dir.). *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*. Marseille : PUP, 2006. (Col Textuelles littérature). P.137- 145.

¹²¹ BHABHA. Homi K. *Les Lieux de la culture : Une Théorie postcoloniale*[1994]. Trad. de Françoise Bouillot. Paris : Payot, 2007.

inclassable, lui permet d'échapper aux désignations de : littérature « beur » ou encore « mineure ».¹²² Ces écrivains déjà intégrés et enracinés sont devenus désormais des acteurs de leur existence en s'inscrivant dans la culture française et sa diversité.

Dans ce sens Charles Bonn estime que :

*Ce n'est que lorsque ces textes se seront accumulés que d'autres pourront développer des textes dont la dimension autobiographique de témoignage sera moins évidente, mais qui sauront jouer avec maîtrise littéraire sur les différents discours qui fleurissent sur leur objet.*¹²³

Dévaluée, elle sera marginalisée et exclue des programmes scolaires et cette dévalorisation et infériorisation relève, selon Jacques Dubois, des mécanismes de l'institution littéraire qui consiste à ne pas lui accorder du crédit en exerçant : « un contrôle inégal sur les pratiques qu'elle délimite et qu'elle ne recouvre celles-ci que dans la mesure où elle leur impose son modèle d'exercice qui est à la fois un modèle de pouvoir et un modèle idéologique. »¹²⁴

Constatant ce manque de légitimité dont souffre cette littérature, Habiba Sebkhî se demande si ces textes n'entreraient pas dans le cadre d'une littérature « naturelle »¹²⁵ car, selon elle, leur :

Illégitimité se situe à deux niveaux. Elle est à repérer autour et à l'intérieur de la littérature beur. Elle se situe au sein de l'institution, de manière externe ; elle se manifeste ensuite de manière interne dans le tissu narratif. (...). Cette littérature, en effet est tantôt étiquetée maghrébine, tantôt arabe, tantôt

¹²² DELEUZE Gilles et Félix GUATARI. *Kafka : pour une littérature mineure*. Dans HARGREAVES, Alec G. « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature "mineure" ? ». Dans Charles BONN (dir.). *Littérature des immigrations. I : Un espace littéraire émergent*. Paris : L'Harmattan, 1996, n°7. (Coll. Etudes littéraires maghrébines). P. 17-28.

¹²³ BONN, Charles. « L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance ». Dans Martine MATHIEU (Ssdir.). *Littératures autobiographiques de la Francophonie*. Paris : L'Harmattan, 1996. P. 203-222.

¹²⁴ DUBOIS, Jacques. *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*. Paris/Bruxelles : Labor/ Fernand Nathan, 1978. (Coll. Dossiers Média), p.33.

¹²⁵ SEBKHI, Habiba. « Une littérature "naturelle" : le cas de la littérature "beur" ». Dans *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants. Itinéraires et contacts de cultures*. 1999, n° 27. Paris : L'Harmattan. P. 27-42.

européenne, tantôt étrangère ; elle se trouve aussi répertoriée chez les libraires dans la section " immigration/racisme". Ce dernier cas est évidemment une éviction totale du champ littéraire même¹²⁶.

Le Gone du Chaâba (1986) d'Azouz Begag, primé au salon du livre par l'association de libraires spécialisés dans la littérature de jeunesse, reçoit un accueil favorable auprès des jeunes auxquels il se destinait. Il a été même porté sur scène¹²⁷. Ce texte apprécié sur le plan littéraire, rencontrera par contre une désapprobation¹²⁸ auprès de certains établissements scolaires, comme l'indique Hargreaves. m

Mais, au-delà du déterminisme ethnique, sociohistorique et des thématiques auxquelles on l'a cantonnée, cette littérature montre aussi un autre visage, notamment avec des romans comme *Le Marteau pique-cœur* (2005) d'Azouz Begag et *Le Dromadaire de Bonaparte* de Tassadit Imache (1995). Dans ces récits semble s'opérer une réconciliation avec les origines et une recherche plus raisonnée et esthétique de la mémoire identitaire. Et sur ce point précis et malgré les divergences que l'on peut noter entre l'écriture de Nina Bouraoui et celle des écrivains dits « beurs », on peut s'accorder à la comparer à la pratique d'écriture d'Azouz Begag et à celle de Faiza Guène sur quelques points. Ce choix vise à montrer que d'une génération d'écrivains « beurs » à une autre, certains thèmes sensibles réapparaissent encore et révèlent d'autres sensibilités littéraires qui exploitent diverses modalités créatives.

- Tendances thématiques et renouvellement

Ce qui est pertinent à noter pour le cas de ces auteurs est que la part autobiographique de leurs textes est liée à l'expression d'une voix personnelle, qui libère une parole longtemps exclue au plan social et institutionnel. Leurs œuvres, par ce trait, vont apparaître largement préoccupées par la récupération symbolique de la scène culturelle française : espace de production et d'exclusion. Ainsi, pour exister et se rendre visible, ils tentent d'écrire et de s'écrire pour se recréer, et même en se marginalisant.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Scénario de Christophe Ruggia.

¹²⁸ « Azouz contre Racine », *Le Monde*, 25 février 1988. Dans HARGREAVES, Alec G. *Op.cit.*

Le ton contestataire qui se manifeste dans *Béni ou le paradis privé*¹²⁹ d'Azouz Begag, *Kiffe Kiffe demain*¹³⁰, de Faïza Guène et *Garçon manqué*, se lit comme une démarche compensatoire, autant chez Béni, personnage du roman de Begag, Doria, dans le cas du roman de Guène, ou encore chez Nina dans celui du récit de Nina Bouraoui. Mais si pour ces auteurs « beurs » la question est traitée par l'humour, le sarcasme et l'autodérision, qui peut s'expliquer par un désir d'alléger la souffrance provoquée par le sentiment d'exclusion et la volonté inévitable de s'intégrer dans la société française, dans le texte de Nina Bouraoui cela se présente davantage dans une attitude clairement frontale. En somme ces personnages-narrateurs mis en scène n'hésitent pas à s'insurger contre des attitudes et des propos racistes dont leur famille et eux-mêmes feront l'objet.

En dénonçant le regard raciste porté sur l'émigration par une certaine France nationaliste, la narratrice indignée de *Garçon manqué* tient à se solidariser des souffrances des émigrés :

(...) qu'on a dû vite loger dans des baraquements, des bidonvilles, des villages Sonacotra. Sans eau. Sans électricité. Ceux qu'on a humiliés. Qu'on a regroupés. Qu'on a isolés. Qu'on a tardé à instruire. Par peur de la révolte. Qu'on a exploités. Qu'on a ramenés d'Algérie. Comme une denrée. Des mains fortes. De la chair ouvrière. Des hommes. Puis leurs femmes. Ramenées. Comme des paquets. Par la poste. Par ces bateaux bondés. Dans une inhumanité certaine. Cette honte. Lente à accepter. À reconnaître. Cette honte française. Non, mon père est économiste. Tant mieux. Il voyage beaucoup. Ouf. C'est un Algérien diplômé. Bravo. Un haut fonctionnaire. Encore mieux. (p.109).

La teneur révoltée de ces propos et l'engagement qui s'en dégage trouvent leurs échos dans des scènes de l'enfance vécues dans le silence et l'impuissance à se défendre lorsqu'en compagnie de son père et sa mère, ils ont eu à essuyer des insultes racistes et humiliantes : « Le désert est en France. Il est immense et permanent. Il est en ville. Il est

¹²⁹ BEGAG, Azouz. *Béni ou le paradis privé*. Paris : Seuil, 1989.

¹³⁰ GUÈNE, Faïza. *Kiff Kiff demain*. Paris: Hachette littératures, 2004.(Coll. Le livre de poche).

à Paris même. Je n'existerai pas là-bas. Seule l'immigration dira l'Algérie. » (p. 36), et sur la même lancée elle poursuit :

Ce n'est pas soi qui compte. On n'arrive toujours à se soigner. A guérir. A se guérir de la haine des autres. C'est la mémoire de nos parents qui est importante. De la souffrance. De leur humiliation. (...). Leurs blessures transmises. Cet héritage-là. Ces regards sur eux, en France, en Algérie puis encore en France. Un jour j'entendrai à l'arrêt du bus 21, une femme dire en regardant mon père : Il y a trop d'Arabes en France. Beaucoup trop. (...). Mais rien. Mon silence. Mon père et mon silence. Lui non plus ne dira rien. (...). Moi je serai terriblement blessée par les mots de cette femme. (p.134).

Le désir de réparer cette offense subie s'exprimera pour la narratrice dans et par le besoin incontournable de l'écrire et l'importance de le dire publiquement, ce qui dénote le rôle cathartique attribué à l'écriture. C'est en adulte et écrivaine médiatisée et au nom de l'enfant qui a tout intériorisé, que la narratrice-auteure inflige une puissance verbale au lecteur qui se reconnaîtra :

Bien sûr, qu'il ne fallait pas répondre. Je trouverai mieux. Je l'écrirai. C'est mieux, ça la haine de l'autre écrite et révélée dans un livre. J'écris. Et quelqu'un se reconnaîtra. Se trouvera minable. Rester sans voix. Se noiera dans le silence. Terrassé par la douleur. (p.136).

La mise en scène textuelle qui suit et l'expressivité qui s'en dégage participent aussi de ce refus d'assumer de telles attitudes discriminatoires. Par là, s'établissent des liens qui rattachent cette écriture à la littérature « beur » :

Oui, je l'aurais mon esprit de vengeance. Le même esprit que ceux qu'ils appelleront, un jour, beurs. On ne pourra plus dire Arabe, en France. On dira beur et même beurette. Ça évitera de dire ces mots terrifiants, Algériens, Maghrébins, Africains du

Nord. (...).Beur, c'est ludique. Ça rabaisse bien, aussi. Cette génération, ni vraiment française ni vraiment algérienne. 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 un 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. (p.133).

Parmi les images similaires de discrimination raciale exprimées dans ces textes « beurs », on peut s'appuyer sur les situations narratives mettant en scène ce vécu.

Béni, durant son parcours de vie d'adolescent va croiser des policiers qui, pour l'humilier, l'interpellent « Mohamed » (p.62). Ses enseignants, à leur tour, exacerbent son sentiment d'exclusion lorsqu'ils le désignent par son vrai nom au sein d'une classe d'élèves qui ne partagent pas ses valeurs culturelles : « C'est toujours à cause de mon nom », se dit-il, qu'il est « (...) traité d'étranger devant toute la classe. », (p.43). Et à partir de cette accumulation de marginalité, qu'il ne peut plus gérer, il prendra la résolution de changer d'identité ; et de Ben Abdallah il devient Béni, sobriquet et jeu identitaire par lesquels le personnage efface quelque peu celle-ci d'une part, mais qui lui permettent par la même d'intégrer d'autre part le milieu social qui conditionne et impose cet état.

Chez Faïza Guène, le racisme se dévoile lors des contrôles de police effectués dans les cités lorsque le personnage Hamoudi, son ami et voisin, sensible à la poésie de Rimbaud, est pris pour cible: « Quand je vois les policiers qui fouillent Hamoudi près du hall, quand je les entends le traiter de « p'tit con », de « déchet », je me dis que ces types ne connaissent rien à la poésie », (p.28).

Nina Bouraoui, par la voix de sa narratrice, soulève cet aspect de la question certes, mais semble refuser catégoriquement l'étiquette d'écrivaine « beur » que certains lui attribuent. L'auteure ne semble pas se considérer représentative de cette littérature, selon Bivona :

Je ne suis pas beur, comme les journalistes le disent, c'est-à-dire les enfants des Algériens nés en France mais qui n'ont jamais connu l'Algérie. Ce n'est pas mon cas puisque je suis née en France, de mère française et de père algérien et j'ai vécu à Alger¹³¹.

De fait, si beaucoup de contradictions entourent l'inscription de Nina Bouraoui dans ce champ littéraire. L'écrivaine aspire elle aussi à rester dans l'entre-deux, tout en veillant à la réception de son œuvre.

D'autre part, on peut relever chez ces trois écrivains une autre réinscription de la figure paternelle¹³², dans le sens où une représentation moins contestée, plus nuancée et surtout non dévaluée du père se déploie. *Le Marteau pique cœur* d'Azouz Begag et *Du rêve pour les oufs* de Faïza Guène révèlent des pères attachants et respectés pour ce qu'ils sont.

Pour Nina Bouraoui, on observe une autre image du père à partir de la deuxième période de son écriture : la phase autobiographique. Le père, malgré ses absences et son éloignement, est écrit à partir de ce vide laissé lors de ces voyages. Il est aussi, comme le montrent les récits de l'auteure, à l'origine de son écriture et une figure par laquelle elle tente de se raconter. Le fait de dénoncer la discrimination sociale et surtout raciale en France et de se constituer dans son écriture en sujet avec une identité sans cesse clivée est une manière de se reconnaître en partie dans la culture du père. Elle porte également sa voix, tout en admettant, non sans un sentiment de culpabilité, que la langue paternelle est une perte, du moment qu'elle en est exclue, le français étant sa langue maternelle. Cette impuissance linguistique vécue comme un malaise identitaire et une absence du père, semble avoir une valeur compensatoire lorsqu'elle s'est révélée ainsi

Je ne parle pas arabe. Ma voix dit les lettres de l'alphabet, â, bâ, tâ, thâ puis s'efface. C'est une voix affamée. C'est une voix étrangère à la langue qu'elle émet. (...).

¹³¹ BIVONNA, Rosalia. Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-maghrébina, *op.cit.*, p.272.

¹³² Notons que la figure du père, structure symbolique d'autorité, a d'abord été l'objet d'un certain rejet, aussi bien dans les premiers textes beurs que dans ceux de la littérature maghrébine.

C'est une langue espérée qui ne vient pas. (...). C'est une langue qui s'échappe. C'est une fuite et un glissement. Je prononce le hâ et le rhâ si difficiles. Je reconnais les sons, el chekl. Mais je reste à l'extérieur du sens, abandonnée.

(...) . J'invente une autre langue. Je parle arabe à ma façon. (...). Je reste dans le mensonge, une habitude.

Cette langue qui s'échappe comme du sable est une douleur. (...). Elle rompt l'origine. (...). Je suis impuissante. Je reste une étrangère. (...). Mais je suis algérienne. (...). Je porte la main de Rabiâ sur mon visage fiévreux. Je porte la voix de Bachir qui appelle ses enfants. Cette voix est au dessus de tout. (...). Elle m'inclut à la terre algérienne. (p.13-14)¹³³.

C'est l'une des raisons pour lesquelles l'écriture de Nina Bouraoui affirme des contradictions, accentuant ainsi son ambiguïté, ceci pour dire que son écriture est porteuse d'une altérité culturelle qui l'ouvre aux autres.

Faïza Guène, choisit la voix narratrice d'Ahlem, une jeune fille d'origine algérienne. A la suite de l'assassinat de leur mère par des terroristes, Ahlem et son petit frère Fouad rejoignent en France leur père, ouvrier dans le bâtiment. Comme dans le cas des romans « beurs » dans leur majorité, cette narratrice- personnage central du récit est représentative de la couche sociale émigrée en France vivant la double exclusion, celle du pays d'origine du père et celle de la France. Pourtant, son expérience personnelle douloureuse, telle qu'elle est retracée dans le récit, est exprimée avec distance et dignité. C'est avec une conscience aiguë des réalités qu'Ahlem présente son monde et ses contraintes. Elle doit s'occuper de son père, souffrant d'un handicap mental à la suite d'un accident survenu sur le chantier où il exerçait, mais également de son frère Fouad, adolescent qui risque de mal tourner. A cela, s'ajoute la recherche d'un éventuel travail conditionné par la fameuse carte de séjour et objet de multiples humiliations. En somme, ce qui est présenté est la critique sociopolitique de la vie des émigrés en France.

¹³³ Nous nous référons à la mise en page du texte en question.

Le moyen par lequel Faïza Guène y parvient est la mise en place d'une écriture procédant de l'ironie et de la dérision, perceptibles à plusieurs niveaux du texte comme : « (...) une volonté de démasquer et de dénoncer une réalité qui dérange¹³⁴ ». Tout en essayant de comprendre ce qu'elle vit, le regard percutant de la narratrice sur sa réalité sociale et familiale révèle sa maturité, son sens des responsabilités et son attachement à sa famille malgré les injustices quotidiennement subies.

Il faut également souligner que Faïza Guène développe une écriture motivée par le besoin de mettre en scène et en action une figure féminine autonome qui s'éloigne des clichés superficiels représentatifs des banlieues françaises. La figure paternelle n'est plus rejetée et ne représente plus l'autorité aussi. Le père est ici protégé par sa fille qui semble assumer ses responsabilités.

Ce qu'il faut enfin dire est que même si ces expressions¹³⁵ sont traversées par certaines problématiques communes, elles tendent à développer par la suite des thématiques dépassant le déterminisme auquel elles sont renvoyés. De plus, ces écrivains déjà intégrés et enracinés sont devenus désormais des acteurs de leur existence et s'inscrivent dans la société française avec toute la diversité qu'elle recèle.

3- A l'intersection des écritures maghrébines

Même si beaucoup de questions restent encore soulevées, le rapide parcours qui sera ici entrepris permettra de dresser une vue d'ensemble non exhaustive sur l'émergence de nouvelles écritures à même de révéler un sens à l'existence dans un contexte historique, politique et social particulier de l'Algérie.

La scène littéraire algérienne des années quatre-vingt-dix a montré un investissement considérable de la part des écrivains et des journalistes¹³⁶. Ce jaillissement d'écrits semble répondre au contexte sociohistorique et politique de l'époque. Toutefois, cette production dont la tendance est « plus référentielle »¹³⁷ ne

¹³⁴ FATMI-SAKRI, Sabrina. « *Du rêve pour les oufs* de Faïza Guène ou l'ironie comme stratégie de l'écriture féminine ». Dans *Synergies Algérie*. 2011, n°13. P.141- 149.

¹³⁵ Nombreux sont les écrivains qui réunissent à la fois plusieurs talents artistiques tel que Mahdi Lalaoui, écrivain, réalisateur de documentaires audiovisuels et artiste peintre.

¹³⁶ C'est le cas de Aïssa Khelladi avec *Peurs et mensonges* (1997) et *Rose d'abîme* (1997), Abdlelkader Djemai avec *Un été de cendres* (1995), *Sable rouge* (1996) et *31, rue de l'aigle* (1998) et Abed Charef dans *Au nom du fils* (2001).

¹³⁷ *Ibid.*

prendra pas en compte l'intérêt esthétique des textes publiés et dont la qualité, selon la critique, est discutable. La motivation première de ces expressions était surtout de témoigner d'une dure réalité vécue dans une Algérie qui connaîtra par ailleurs un total isolement politique international. Pour la diversité des écritures et des attitudes vis-à-vis des événements tragiques ayant sévi à ce moment là : « les écrivains ont réagi chacun selon son propre moi »¹³⁸, et libéré le refoulé, que l'on peut lire comme une stratégie d'auto-défense. L'évasion du réel, pour ne pas céder au désespoir et au règne de l'effroi, va susciter des conduites parfois spontanées qui vont émaner de plumes essentiellement journalistiques se concentrant autour de valeurs existentielles et morales plutôt que de tendre vers des « médiations esthétiques ».¹³⁹ Certains textes, en réponse à la violence et la menace quotidienne de la mort, entreprennent même des écrits à tendance autobiographique inévitablement mêlés à l'histoire tragique de l'Algérie. Avec beaucoup d'acuité, des écrivains vont se dire et placer leur parole sur la place publique¹⁴⁰ en passant du discours politico-idéologique à l'ironie et l'humour noir. Faut-il le rappeler, un très grand nombre d'artistes et d'intellectuels algériens ont été sauvagement assassinés pour leurs idées et d'autres, menacés et désespérés, ont par ailleurs quitté le pays dans la précipitation. La parole libre et la vie étant menacées, les écrivains n'ont pas hésité à investir le champ de la création¹⁴¹ en déployant une diversité de récits transgressifs.

¹³⁸ BELAGHOUËG, Zoubida. Le roman algérien actuel. Rupture ou continuité ? Ecritures et diversité littéraires, 2003, Université de Constantine, p.10.

¹³⁹ CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Noûn : Algériennes dans l'écriture*. Biarritz : Séguier, 1999. (Coll. Les colonnes d'hercule), p.19.

¹⁴⁰ Le développement progressif de maisons d'édition en Algérie sera salubre pour la dynamique culturelle naissante à cette époque, précise ACHOUR-CHAULET, Christiane. « Les stratégies génériques des écrivaines algériennes (1947-1999) conformités et innovations ». Dans *Palabres*. Avril 2000, Vol.III, N°1 et 2, *Femmes et créations littéraires en Afrique et Aux Antilles*. P.233-145.

¹⁴¹ Mohamed Dib publie par exemple des œuvres comme : *Neiges de marbre* (1990), *Le Désert sans détour* (1992), *L'Infante maure* (1994), *L'Arbre à dire* (1998) et *Si Diable veut* (1998). Assia Djebar de son côté fait paraître : *Loin de Médine* (1991), *Le Blanc de l'Algérie* (1995), *Oran Langue morte* (1997) et *Les Nuits de Strasbourg* (1999). Boudjedra, pour sa part, fait éditer *Le Désordre des choses* (1991), *ils de la haine* (1992), *Timimoun* (1994), *La Vie à l'endroit* (1997). Rachid Mimouni s'impose par *Une peine à vivre* (1991), *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* (1992) et *La Malédiction* (1993).

Tahar Djaout,¹⁴² avec *Les Vigiles* (1991), écrit dans un contexte particulier de l'Algérie. Dans son œuvre posthume, *Le Dernier été de la raison* (1999), se conjugue une critique sociale et politique qui interroge l'homme et son rapport à l'Histoire.

De nouveaux jeunes talents parfois inattendus vont également s'affirmer au sein de ce chaos social et politique. Ces nouvelles figures de la scène littéraire algérienne et franco-algérienne, portant en elles de véritables potentialités de création, se projettent par la médiation de leurs personnages dans des univers hautement subversifs. Elles tenteront par la lutte de s'imposer dans la vie publique en revendiquant une vie intérieure pulsionnelle et transgressive.

On distinguera particulièrement, et dans diverses modalités d'écriture, des femmes, qui, chacune à sa manière, questionnera son identité sexuée.¹⁴³

Nina Bouraoui, par un désir d'être, s'engage dans *La Voyeuse interdite* à dire une autre parole sur les femmes. La richesse du personnage féminin peint dans la dégradation, l'indécence, voire l'obscénité, affirme un esprit de totale indépendance vis-à-vis des tabous et des codes sociaux. Il semble même concurrencer le réel et cela par l'effet troublant dans lequel le roman installe le lecteur à qui est renvoyé son propre voyeurisme. Cela expliquerait en partie la réception qui lui a été accordée. Par ce portrait porté par la thématique du corps, éminent lieu de discours, l'auteure renvoie clairement un message provocateur et subversif, et instaure une spécificité littéraire franco-algérienne ainsi que l'affirme la critique.

Sont ainsi questionnés dans leurs fondements culturels et symboliques les rapports complexes entre le féminin et le masculin. Cthème été un des ressorts privilégiés de la littérature maghrébine de langue française dans les années quatre-vingt avec des approches diversifiées liées à des contextes précis.

Abdelkebir Khatibi est l'un des premiers écrivains de sa génération à avoir intégré le mythe de l'androgynie dans la création littéraire. Muthna est le personnage central dans *Le Livre du sang*, et cela signifie "efféminé" en langue arabe,

¹⁴² Assassiné en 1993. On lui reconnaît aussi ses propos célèbres et circonstanciés : « Le silence, c'est la mort, et toi, si tu te tais, tu meurs et si tu parles, tu meurs. Alors dis et meurs..»

¹⁴³DUPRE, Louise. « Écriture et sexuation : l'identité en question ». [En ligne] : URL : <<http://www.rsc//files/publications/présentations/2002/dupré.pdf>>. (Consulté le 17/3/12).

hermaphrodite et même androgyne. Khatibi en donne une définition dans le roman même : « J'appelle Androgyne ce contour extatique de l'être, apparence dans l'apparence de l'homme et de la femme en un effacement infini. Oui, l'Androgyne est éternellement le fiancé de toutes les femmes et la fiancée de tous les hommes », (p.52). Par ce thème du double, l'auteur entreprend une exploration théorique et esthétique du langage interrogeant l'identité interculturelle et la création même.¹⁴⁴

Abdelkak Serhane, et actuellement Abdellah Taïa tentent également de construire des personnages indéfinis dans leurs romans pour récuser les assignations identitaires et les contraintes sociales sur la base du sexe biologique. Ils mettent en scène des personnages en négociation permanente avec leurs penchants sexuels et par lesquels ils montrent des identités sexuées tout en métamorphose.

A cette époque de détresse socio-politique et individuelle, pour ce qui est des années quatre-vingt-dix en Algérie, l'émergence d'autres voix féminines, perçues pour certaines comme incontournables et disant chacune à sa manière la crise vécue est à relever. Malika Mokeddem avec *Les Hommes qui marchent* (1990), et *L'Interdite* (1993) développe le thème du désert intimement associé à l'épanouissement féminin. Avec *Le Chant du lys et du basilic* (1990) et *La Prière de la peur* (1997). Latifa Ben Mansour opte pour une démarche ravivant la mémoire collective féminine ancestrale. Le récit *Au commencement était la mer* (1996) de Maïssa Bey invite à voir au travers du contexte historique des années quatre-vingt-dix un monde féminin désenchanté par l'emprise du politique et du religieux. Ces œuvres, par les univers représentés, ont relativement constitué le ressort de la démarche autobiographique non encore clairement affirmée de ces auteures.

Charles Bonn, considérant l'évolution de l'écriture maghrébine de langue française, constate que cette parole mixte et indéfinie procède de : « la ruine de tout

¹⁴⁴ Selon les motivations esthétiques et idéologiques propres aux écrivains, on peut notamment citer *Le livre du sang* (1979) et *Amour bilingue* (1983) de Abdelkébir Khatibi, *L'Enfant de sable* (1985) de Tatar Ben Jelloun. *Agave* (1983) de Hawa Djabali inversant le rapport convenu du féminin et du masculin peut être considéré dans cette perspective. Rachid Boudjedra dans *La Pluie* (1987), *L'Escargot entêté* (1977), ou encore *Timimoun* (1995), *Rhoulem ou le sexe des anges* (1996) de Fériel Assima, sont autant de textes qui, par le biais des contextes sociopolitiques, interrogent diversement ce thème.

système de description qui fournirait une réponse. ». Selon lui, ces « textes inclassables » rejoignent par leur caractère « celui de l'indéfini de l'androgynisme ». ¹⁴⁵

Et c'est sur ce point que l'on peut envisager une mise en confrontation de l'écriture de Rachid Boudjedra avec celle de Nina Bouraoui car la sexualisation de l'écriture par l'image de l'androgynisme est fondamentale dans ces deux cas.

Même si l'écriture de Nina Bouraoui est une « nouvelle force expressive » ¹⁴⁶ qui s'inscrit dans un nouvel espace, il n'en demeure pas moins qu'elle ne peut s'arracher à la littérature maghrébine de langue française, l'auteure semble confirmer implicitement cette appartenance problématique et affirme :

La manière même avec laquelle j'écris à partir de cet entre-deux langues, entre-deux culturels, rend mon texte irrécupérable et par les tenants nationaux de l'identité et par les défenseurs rétrogrades de la pureté de la langue (...). On écrit beaucoup plus selon les lois d'une langue réelle. C'est là où je cueille les fruits de la passion de l'acte même d'écrire ¹⁴⁷, dit-elle.

Toujours dans cette thématique Tahar Ben Jelloun va aux côtés de Boudjedra fonder ce que la critique désigne par la « rupture politico-scripturale ». Dans le même sens, Bivona, analysant le rapport transtextuel existant entre l'écriture de Nina Bouraoui, celle de Georges Bataille ainsi que celle de Boudjedra, note que : « la voyeuse interdite est le symptôme d'une écriture de femmes maghrébines qui reprennent à leur compte- (...) - des fantasmes et des obsessions jusqu'alors typiquement masculins, du moins en littérature ». ¹⁴⁸ Même si *La Répudiation* n'est pas tout à fait emblématique d'une représentation féminine sans domination, il est frappant de voir, comme le note la critique universitaire, des convergences entre Rachid

¹⁴⁵ BONN, Charles. « L'autoreprésentation sexuée du roman maghrébin, ou la fécondité de l'étrange ». Dans *L'Écriture androgynisme*. [En ligne] : URL : <<http://www.limag.repere.org/Texte/Bonn/2002CarthageAndrogynisme.htm>>. (Consulté le 17/3/12).

¹⁴⁶ BIVONA, Rosalia. « L'interculturalité dans « La Voyeuse interdite » de Nina Bouraoui ». Dans Bencheikh Mustapha et Develotte Christine (dir.). *L'Interculturel : réflexion pluridisciplinaire*. Paris : l'Harmattan. 1995. P. 89-96.

¹⁴⁷ BIVONA, Rosalia. Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-maghrébina, *op. cit.*, p.32.

¹⁴⁸ BIVONA, Rosalia. « Un symptôme de greffe à l'intérieur de la littérature algérienne d'expression française : Georges Bataille et Nina Bouraoui ». Dans *Revista de filologia francesa*. 1995, n° 7. Madrid : Servicio de Publicaciones Universidad Complutense. P.45-51.

Boudjedra et Nina Bouraoui pour lesquels : « [l]e sexuel constitue avec le politique et le religieux le traditionnel " triangle interdit " »¹⁴⁹. Ces deux auteurs aux influences multiples et issus de génération différentes, se signalent ainsi proches par quelques aspects de leur écriture qui interrogent la quête identitaire. Les similitudes entre *La Répudiation* et *La Voyeuse interdite* sont frappantes. On peut également noter un rapprochement entre *La Pluie* et *Garçon manqué* par la manière de dire la révolte sociale et de transgresser les interdits.

- Ecrire dans la continuité, de Boudjedra à Bouraoui

Ce qui est aisément décelable dans leurs œuvres est l'intérêt accru que ces auteurs portent à l'articulation de l'approche psychanalytique¹⁵⁰ sur leurs techniques d'écriture. A divers titres, leurs créations se dynamisent et s'enrichissent des capacités que requièrent les forces psychiques au profit des jeux de langage. Les mêmes images collectives et les mêmes univers référentiels inhérents à la culture maghrébine traditionnelle et musulmane sont mis en scène dans *La Répudiation* de Rachid Boudjedra et *La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui. Ces deux textes offrent des similitudes sur le plan thématique et narratif, l'expression de la révolte contre le père - une constituante de la littérature maghrébine- et tout ce qui le symbolise, les figures de l'enfermement et la représentation des univers féminins frappés d'interdits, sont des aspects significatifs à relever.

Rachid, personnage principal dans le premier roman de Boudjedra et Fikria, dans celui de Bouraoui, déploient des imaginaires non conventionnels et clairement provocateurs. Ils s'attèlent à rechercher leur salut dans des modalités hallucinatoires empreintes d'images de perversion et de morbidité qui les excluent de la réalité désespérante de leurs familles et sociétés vers lesquelles sont dirigées les pulsions agressives les moins avouables et les plus refoulées. L'espace privé étant désacralisé dans ces créations, cela donne à leurs textes un caractère de scandale comme la découverte de leur sexualité dans ses diverses facettes. Ce qui est aussi érigé dans ses

¹⁴⁹ KHADDA, Nadjat. *Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française*. Alger : OPU, 1987. p.14.

¹⁵⁰ La charge historique et idéologique que recèlent les œuvres de Boudjedra se révèle par ailleurs une composante importante de son écriture.

réécrit est la démythification des tabous tels que la figure sacralisée du père, objet du parricide, la symbolique religieuse et l'exhibition du corps féminin lié aux pulsions de vie et de mort. Ainsi, c'est dans la régression vers l'enfance, qui correspond à un refuge et un refus à la fois, que ces personnages tentent une plongée dans le monde imaginaire favorable aux pulsions inconscientes. Pour réaliser leur désir de puissance, ils font en sorte de composer avec les figures de la mort et de la souffrance.

Rachid renie sa filiation paternelle par les multiples images de castration dont il affuble son « géniteur » Si Zouhir, ce qui laisse penser que ce personnage tente de retourner la structure œdipienne à son avantage. Les souffrances de l'enfant devant la violence du père, et la peur qu'elle génère s'expriment ainsi :

Lorsqu'il nous avait assez battus, il s'en prenait à son coffre fort, y donnait des coups de poings. (...). Il partait alors dans un grand rire sauvage, inhumain, (...). Son horrible ventre tressautait, ses yeux giclaient une lumière coupante. Sa tête brinquebalait dans tous les sens. Nous voulions rire avec lui pour lui faire plaisir et manifester ainsi notre soumission totale au chef incontesté du clan... ». (p.97).

Cette castration de l'enfant par un père traumatisant et dégradé à ses yeux, le représentant dans une image animalisée, traduit la haine et la révolte intense du personnage dont le désir est de l'éliminer : « Mon plaisir parricide béait. Tuer le chat, tous les chats. » (p.139). D'autre part, il est aisé de lire dans le prolongement de la révolte de Rachid dans *La Répudiation*, un réquisitoire dressé contre le pouvoir autoritaire représenté par les « membres secrets du clan ».

La figure maternelle est aussi le lieu d'un questionnement pour Rachid, le personnage. Elle est porteuse d'une image ambiguë où se confondent amour et haine. Outre l'hostilité du père envers ses enfants, la mère est aussi soumise à l'autorité de l'époux et à son pouvoir par lequel elle se retrouve répudiée. Cela accentue le traumatisme du personnage qui se sent humilié et blessé lui aussi : « Elle est seule face à la conspiration du mâle allié aux mouches et à Dieu » (p.39).

Pour ce qui est de *La Voyeuse interdite*, le déchirement dû à l'absence d'une

identification parentale est au cœur de l'œuvre où se tisse une conscience de l'inégalité des sexes. Fikria a le même ressentiment que Rachid envers la figure castratrice du père : « géniteur muet mais point sourd » (p.65). Son souci constant est de déprécier Siyed Bachir et de le désacraliser en mettant l'accent sur sa virilité désavouée qu'il tente de récupérer par la violence qu'il fait subir à sa mère, considérée elle aussi comme une : « génitrice déguisée en eunuque ». Quant à ses sœurs, elles sont vues comme : « deux monstres végétaux en instances de mort », tandis qu'elle-même est : « seule féconde de la maison » (p.67). Fikria est en fait inexistante pour sa famille parce qu'elle est née fille.

Dans un accès de délires et de plaisirs sadomasochistes elle rejette sa propre féminité qui l'entrave en dévoilant un corps meurtri par les discours qui l'accablent. Par cette attitude transgressive, Fikria pointe un doigt accusateur et particulièrement agressif sur les effets mutilants d'une éducation ségrégationniste des sexes. Le premier support de cette révolte est bien le père dans toutes ses manifestations symboliques. Il convient de noter ici que l'autre figure de pouvoir déniée est d'ordre sociopolitique, elle est peut-être à relier au contexte du début des années quatre-vingt-dix qui voient la publication du roman. Ainsi, dans une régression profonde, Fikria destitue le pouvoir du père en le représentant sans consistance :

Mâle parmi les femelles, il n'engendra que trois corps au sexe béant. Honte à lui ! Où va-il se cacher pendant la journée ? (...). Pauvre papa. ! Dans la rue, les voisins le montrent du doigt, les platanes s'esclaffent, les murs rigolent, la famille se moque, ... (p.93).

La solitude de Fikria s'explique aussi par le manque d'amour maternel dans la mesure où sa propre mère est incapable de la protéger. L'insécurité psychique intériorisée par ce manque de repères conduit la narratrice à retourner cette cruauté contre elle-même en mutilant ses attributs féminins, qui lui rappellent l'abandon du corps de sa mère qui constitue un espace d'écriture sans cesse réactivé par Nina Bouraoui.

Dans une même atmosphère d'abandon par la maladie de la mère, la narratrice de *Mes mauvaises pensées* relate une scène où le corps de sa mère est censé prolonger le

sien : « C'est le corps de ma mère qui part de moi, c'est cette vision que je ne supporte pas, (...), c'est comme si ma peur de me séparer était juste la réplique de cet abandon. » (p.218). Dans le cas de *La Voyeuse interdite*, Fikria est habitée de sentiments ambivalents envers sa mère parce que celle-ci n'exprime aucune révolte vis-à-vis de sa condition. Bien au contraire, elle joue le rôle de l'alliée auprès du père qui ne ménage aucun effort pour la rabaisser. Elle se trouve donc durement interpellée par sa fille Fikria :

Chère maman, pourquoi toujours te regarder de dos ? Est-ce ta posture habituelle ou bien la lâcheté de ne pas nous affronter ? (...) j'aimerais tant me souvenir de tes baisers, de tes caresses, d'une accolade, de la chaleur de ton gros sein maltraité, ma gorge t'aspirait et tu devais hurler, j'aimerais me souvenir aussi de ton visage lorsque tu m'as vue pour la première fois. Ce n'est pas mes yeux que tu as regardés, non, tu as vite écarté mes jambes pour voir si un bout de chair pointait hors de mon corps à peine fait ! (...) et tu décidais par tes pleurs ou par tes cris de joie, de ma vie, de mon destin et de ma mort ! (p.34-35).

Le travail poétique opéré sur le corps féminin sexualisé à outrance va jusqu'à animaliser celui de la mère et mortifier celui de la sœur Zohr. L'auteure fait en sorte de créer une image féminine répugnante et effrayante qui renverse les clichés associés à la femme voilée. Selon Buffard-O'Shea, cette représentation sacrificielle et sa portée métaphorique usurpe :

(...) le pouvoir d'un certain discours traditionnel musulman algérien en l'infiltrant de la dégradation la plus complète. Dans la vie douloureuse de femme cloîtrée, souillure et pourriture sont les deux armes dont dispose Fikria pour affronter ceux qui la garde enfermée elle combat la douleur par la douleur,

*l'interdit par l'interdit, le mal par le mal, la souillure par la souillure*¹⁵¹.

En somme, les valeurs subversives relevées dans *La Voyeuse interdite* tendent à souligner la récupération symbolique d'un pouvoir féminin autre.

Rachid et Fikria, l'un comme l'autre, sont ici en proie à de profonds complexes psychiques qui les déstabilisent et mettent en jeu leur identité de sexe en interrogeant leur rapport conflictuel à l'Œdipe, non résolu dans leur cas.

*La Pluie*¹⁵² de Boudjedra, *La Voyeuse interdite* et, dans leur prolongement, *Garçon manqué* se croisent aussi sur certains points, si l'on prend en compte la répulsion de l'identité féminine chez les narratrices qui se perçoivent dans une image attachée en permanence à des connotations péjoratives. Dans ces romans se libèrent des pulsions inconscientes d'autodéfense qui vont permettre l'affirmation progressive d'une identité revendiquant l'indétermination sexuée de l'écriture. Par la représentation du travestissement des personnages et par la médiation des pouvoirs de l'écriture, ces deux auteurs explorent leur identité et tentent de renégocier leur être au monde.

Boudjedra fait face à une altérité féminine par la voix de sa narratrice, ce qui suppose qu'il opère un processus de désidentification de son identité masculine de départ. Il s'agit d'une création dans laquelle sont mis en jeu des conflits identitaires engageant de la part de l'auteur un regard profondément intérieur et dans lequel il affirme se reconnaître. Refusant sa féminité biologique, symbole de dégradation que lui renvoie le regard des autres, la narratrice dans *La Pluie* s'impose un rituel nocturne d'écriture et d'automutilation pour marquer son attitude réfractaire aux principes paternels jugés dévalorisants :

Le jour où je fus surprise par ma propre puberté je crus que j'allais certainement mourir. Je suis restée sur mes gardes tout le long de cette abominable journée. En attente de mort. En vain. Je ne décidai pas ce jour-là. Ni les jours suivants. Non

¹⁵¹ BUFFARD-O'SCHEA, Nicole, « Ecrivaines de l'im/émigration, écrivaines algériennes : écritures politiques ». Dans *Algérie : nouvelles écritures*. [En ligne] : URL : <<http://www.limag.org/Textes/Toronto/EnsembleElimag.PDF>>. (Consulté le 19/3/12).

¹⁵² L'œuvre paraîtra d'abord en arabe sous le titre de *Journal d'une femme insomniaque* en 1985 et sera traduite par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur.

plus. J'en fus consternée. Je compris -confusément – alors que le malheur de la féminité s'était installé en moi. Je me suis nouée. Je me suis engouffrée dans le labyrinthe de l'échec et de la culpabilité. (...). Puis soudain l'hémorragie cessa. Ma propre puberté me monta à la gorge. (...). Je fus dominée par une nette tendance à la décomposition et à l'effaçage. (...). Je ne pus -du coup- échapper au relâchement. A l'envie de m'écrire. (p.9-10).

Dans *Garçon manqué*, Nina n'hésite pas à proclamer le désir de s'approprier une identité masculine par laquelle elle va publiquement s'affirmer puisqu'elle aussi est niée dans son être féminin au sein de l'espace paternel. Il y a dans ce roman un "Je" féminin qui refuse d'être déterminé, dans le sens où la narratrice joue avec les identités de sexes qu'elle s'accapare en fonction de l'environnement socioculturel et géographique où elle se trouve. Et dans ses déplacements multiples elle se soustrait aux regards menaçants en tentant de tracer son propre territoire identitaire : « Je passe de Yasmina à Nina. De Nina à Ahmed. D'Ahmed à Brio. (...). Je ne sais pas qui je suis. Une et multiple. Mentieuse et vraie. Forte et Fragile. Fille et garçon. » (p.62).

Le désir d'androgynisation impliquant la dualité sexuée inhérente aux deux écritures, donne lieu à l'émergence du thème de l'homosexualité au travers duquel ces deux écrivains, et dans une proportion différente, orientent leurs textes. Cela conduit d'ailleurs à considérer ces écritures comme construites dans « l'intersexion ».

Si l'on tend à la comparer avec les écrivains marocains, on note un glissement de l'écriture bouraouienne- consciente ou non- vers celle de Tahar Ben Jelloun dans *L'Enfant de sable*. L'androgynat vécu par les personnages dans les romans, est impulsé par la contrainte sociale en conflit avec l'identité individuelle. Que ce soit dans le premier roman de Bouraoui ou dans *Garçon manqué*, il est significatif de voir un jeu de reconstruction fragmentaire des personnages en rapport paradigmatique avec ceux de Ben Jelloun. Ahmed-Zahra, par ses traits et son vécu, rappelle curieusement à la fois Fikria et Zohr, sa sœur, mais aussi Ahmed, double masculin algérien de Nina. Son père, le patriarche sans progéniture masculine, est également identifiable à Siyed Bachir, père de Fikria. La mère de son côté, complice de la mascarade identitaire due à la discrimination des femmes, est semblable à la mère de Fikria. Dans l'ensemble, on peut

dire que l'écriture de Nina Bouraoui traverse celle des « Enfants terribles » de la littérature maghrébine.

Toutefois, la complexité inhérente à la littérature maghrébine de langue française ainsi que la non-confirmation de ces influences par l'auteure elle-même, nous mènent à la prudence d'émettre des réserves quant à cette question classificatoire.

Deuxième partie

Singularité et pratique des liens d(e)ans l'écriture

Au-delà de toutes les intersections auxquelles se rattachent Nina Bouraoui et qui l'identifient et la singularisent à la fois, se jouent également d'autres mécanismes propres à l'auteure relevant de la structuration interne de l'écriture et de son rapport réflexif. Sans être close ni monologique, elle affirme plutôt un caractère autoréférentiel qui décline un espace intérieur fondamentalement solidaire. La démarche de l'auteure tend d'un côté à révéler la singularité de son œuvre, et de l'autre à valider sa tendance autobiographique. Dans quelle mesure ce caractère spécifiquement interne de l'écriture met-il l'accent sur des motifs intimes en circulation d'un texte à l'autre ? En quoi consistent les aspects fondamentaux de cette identité littéraire ? Comment s'affirme la dynamique interne de ces éléments textuels représentés par des dominantes thématiques et des procédés stylistiques ?

Chapitre 1

Ecrire, réécrire ses propres liens

1- Les fondamentaux de l'écriture

Nina Bouraoui est davantage préoccupée par le rapport de l'écriture intime en relation avec la création en mobilisant intensément la mémoire pour tenter de débusquer un moi qui n'est plus. L'écriture et la vie semblent en constante interaction, et cela est bien exprimé¹⁵³ dans *Le Jour du séisme* et plus clairement encore dans *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées*. Cela se manifeste à travers la diversité formelle et thématique en adéquation avec les préoccupations esthétiques et personnelles de l'auteure. Ce n'est donc pas la quête des racines qui est sa préoccupation première, mais bien une authentique recherche artistique par l'entremise du souvenir qui mêle la réalité à la fiction. L'écriture, jouant alors avec les codes littéraires, rend difficile la distinction rigoureuse entre les genres. L'indétermination générique des textes de l'auteure s'explique aussi par la mise en avant d'une identité personnelle problématique et rebelle aux définitions. Mais le besoin de se singulariser afin d'affirmer une individualité et souligner la portée intratextuelle de l'œuvre ne saurait se comprendre sans interroger les rapports internes de l'écriture repérables à travers le cheminement de ce parcours littéraire qui se confond avec celui de l'écrivaine.

Parmi les quelques principes fondateurs qui identifient globalement l'œuvre de Bouraoui, on peut en premier lieu retenir l'usage presque systématique du présent de narration, à travers lequel se manifestent les thèmes de l'intériorité en rapport direct avec la perspective esthétique voulue. La relation à ce temps tend à inscrire l'écriture dans l'immédiat de la sensation et de celui du surgissement du souvenir. L'incessante recherche de soi dans l'instant dans ses récits semble évoquer la temporalité précaire de la condition humaine. Du fait du caractère insignifiant de la succession des événements, la temporalité, à l'image de l'éclatement identitaire du moi qui s'écrit, se présente alors fragmentée dans les textes de Nina Bouraoui. Plus précisément, l'auteure, sélectionnant et condensant des moments vécus, les réinvente et les réactualise en les rendant permanents, comme si le temps de la fiction rejoignait celui de l'écriture. Dans cette optique, le présent se substituant aux autres temps, permet d'accéder à l'intimité des personnages en situation de monologue intérieur. De cette manière, la distance avec

¹⁵³ On peut également retrouver dans les œuvres non attestées comme autobiographiques, comme *La Voyeuse interdite*, des faits biographiques fictionnalisés.

laquelle le lecteur appréhende l'œuvre tend à s'abolir puisqu'une plus grande participation, voire une implication est sollicitée par celui-ci.

Garçon manqué est un récit qui participe de cette configuration. La narratrice, ne parvenant pas à maîtriser les événements qui l'entourent lors de son départ vers la France, laisse s'échapper de sa mémoire de douloureux souvenirs d'enfance entremêlés et revivifiés par l'emploi du présent. Ceci permet en effet d'articuler plusieurs événements ayant eu lieu dans des espaces différents, comme cela apparaît dans la lecture de ce fragment qui met en avant une temporalité intime liée à la mémoire :

Je suis à Rennes. Je suis toujours à fond dans le lieu que je traverse. Je suis dans cet instant, là. Cette permanence. Cette vérité. Ainsi, j'efface vite tout ce qui précède. Je ne sais plus rien de l'avion, du voyage, du vol, de la cabine de pilotage, de l'hôtesse, de ses gestes, de son attention. (...). Je suis à Rennes. Mon lieu de naissance. Je ne sais plus rien de la police, de la douane, des passeports, de la salle réservée aux enfants non accompagnés. (...). Je ne sais plus rien de la route moutonnaie. Des rangées de palmiers. Du fleuve el-Harrach. Cette route mythique de l'aéroport, Dar el-Beida. Je ne sais plus rien des visages, des mots, des larmes peut-être, de la séparation, d'Orly, de l'ami qui vient chercher, de la gare Montparnasse. (p.103).

Le corps en souffrance et aux allures indéterminées de l'androgyme a une portée artistique et transgressive dans l'œuvre. Il évoque l'image d'une unité brisée à reconstruire. Le corps révèle une incessante recherche de nouvelles corporités et d'identités. C'est pour l'auteure un instrument qui permet le renversement des normes et des représentations. Les personnages en conflit avec leur identité de sexe expriment leur désarroi par la transfiguration de leur corps brisé, où se tissent dans le conflit, les liens sociaux et familiaux et symboliques. De là, il devient une création en mouvement : c'est un corps érotique, un corps animal ou encore un corps végétal qui résiste aux définitions.

Ainsi s'explique l'attitude de Zohr, sœur de Fikria, vis à vis de son corps dans *La*

Voyeuse interdite. Ce personnage, muré dans son silence, symbole d'une résistance, exprime le refus du corps féminin, tel qu'en témoigne Fikria :

Elle ne défait son corset que pour frictionner son torse semblable à un dos dont les omoplates seraient marquées par deux taches brunes au relief énigmatique. Rougi par la gaze nouée à même la peau, ce tronc entravé reste cependant droit, ne trahissant jamais la ligne parfaitement horizontale des jambes jointes à un bassin sans hanche. (p. 27).

Mais Fikria, en bonne observatrice, décèle aussi chez sa sœur une absence totale d'émotions qui marque une distanciation avec le corps, comme elle le précise ici :

Accroupie derrière une table basse, Zohr, ma sœur aînée, attend la fonte de la menthe. Le bec tordu de la théière envoie un jet de vapeur qui rebondit sur la table avant de venir mourir sur son visage ; la colonne d'eau transparente ne fait même pas cligner ses yeux tant ils sont enfoncés dans les creux noirs et profonds des orbites dégarnies. (p.26).

En effet, les personnages, en majorité féminins, subissant l'épreuve de la solitude, sous la figure d'un "Je" esseulé et lyrique¹⁵⁴ attestent, pour leur part, d'une écriture structurée par le manque et le désir. S'ils cherchent dans les moi multiples qu'ils s'inventent une autre vie fantasmée, c'est bien pour révéler la fragilité de leur corps autant que la déstructuration du discours qui le porte.

L'Age blessé est également porteur de ces principes. La narratrice, s'excluant du monde social des humains, choisit, comme espace d'épreuves intenses à vivre, la forêt et ses mystères : « J'entasse les fagots au seuil des habitations. Je ne rentre jamais. Je suis interdite repoussée. (...). Je suis courageuse, une bête de somme, une vieille fille déguisée en bûcheron. » (p. 12). Le lien qui unit ce personnage au monde naturel et

¹⁵⁴ Nous touchons ici à la question de la « double référence » posée comme substantielle du sujet lyrique qui se crée pour dire sa vérité dans sa dualité lui permettant d'ouvrir un espace de fiction, en effet : « (...) le jeu du biographique et du fictif, du singulier et de l'universel, est une double visée intentionnelle, de sorte que le domaine du sujet lyrique est celui de l'« entredeux » ». Dans COMBE, Dominique. « La Référence dédoublée: Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie ». Dans RABATE Dominique (dir.). *Figures du sujet lyrique*. Paris : PUF, 1996. P.39-63.

dynamique que constitue la forêt contribue à mettre en scène à la fois ses pulsions destructrices et son désir de les dompter et de les façonner. Grâce au contact charnel et fantasmatique avec les éléments naturels, son corps peut aller au-delà des limites qui sont assignées aux sociétés humaines. Les images qui s'y déploient illustrent ce rapport fusionnel entre le corps et la nature. La narratrice, empruntant ses traits au règne végétal, semble ne pas en dissocier son être :

Je suis libre. Je jouis de l'air, de la lumière, la nature lèche sans dégoût ma peau, une toile de jute accidentée. Je jouis du chant des oiseaux et de la plainte des louves, de l'herbe sèche et des pins résineux. (...). J'ai accès au feu, à l'eau, aux rouleaux du vent, je ne suis pas dispensée mais apte, les matins me capturent encore et me rendent aux nuits, je suis en vie.(...).La terre est ma compagne.(...). Je lèguerai mon corps au vent, aux champignons, à l'herbe qui ondule, une coiffe de géant. Mon travail est manuel. Je ne porte pas de gants. Je sens la résine, l'épine, l'écorce, la poudre verte, les sudations de l'arbre estropié, mon donateur de force (p.10).

Il y a aussi à noter une propension de l'écriture de Nina Bouraoui à user de la discontinuité comme indice du travail de la mémoire en mouvement avec l'intrusion du langage de l'inconscient. C'est que l'instabilité des actions présentées tend essentiellement à révéler le moi inaccessible dans la sensation et l'instant. Et de ce point de vue, se justifie la fragmentation des récits de l'auteure et leur caractère lacunaire qui permet un perpétuel réagencement des événements sous l'impulsion des émotions et sentiments qu'ils suscitent. Par ce procédé, l'auteure tente de reconstruire et de créer sa vie puisque le rapport à l'activité autobiographique, qui doit alors contenir des faits réels et d'autres fictionnels, s'avère particulier et singulier. *Le Jour du séisme*, de même que *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées*, mettent en avant l'écriture de la mémoire en tant que lieu qui permet d'interroger l'identité culturelle et l'identité individuelle en la reconstruisant. L'évocation de la mémoire aux frontières de la réalité et de la fiction se lit ainsi dans *Le Jour du séisme*, récit d'images et d'émotions :

Seule ma mémoire reste. Elle induit l'image, les voix et les

lumières. Elle donne le silence. Elle redresse le réel. Elle élabore par visions. Elle inscrit et restitue les premiers signes de la terre, des avertissements. Elle valide les rêves, les traces et l'origine. Elle vient du seul pays. (p.16).

La composition formelle déclinée dans des variations génériques est également profondément interrogée. Elle s'avère l'architecture idéale à même d'épouser le mouvement du moi et de l'écriture en laissant se réfléchir une forme-sens à chaque fois renouvelée. Le parcours littéraire sinueux de l'auteure atteste de cela. La forme lacunaire, « sismique », du texte à travers laquelle se saisit l'écriture dans *Le Jour du séisme* permet de mieux rendre compte du thème de la rupture dans ses multiples dimensions. Divers éléments du texte renvoient à cette thématique. La violence symbolique illustrée par l'acte de la circoncision frappant le corps d'Arslan, le double de la narratrice qui se solidarise de sa souffrance, participe de cette rupture identitaire :

Ils tiennent Arslan, de force. Ils attachent ses mains. Ils ouvrent ses jambes. Ils couvrent sa bouche, des cris. Ils mouillent au henné, les paumes, les pieds et les ongles. Ils maquillent, une préparation. Arslan perd son premier corps, sa formation. Il perd, l'ignorance des blessures. Il entre en douleur, physique, une épée. Il sait désormais. (...). Je perd son enfance. Arslan devient charnel. (...). On circonçoit, un ouvrage. (p.19).

A travers la mise en scène d'une quête identitaire dans *Garçon manqué*, on peut également relever une figure de la rupture par le rapport qu'entretient la narratrice avec la langue du père, qui provoque chez elle un sentiment d'exil et de marginalité retentissant sur son identité :

La rue est derrière la vitre de la voiture. Elle est fermée, irréaliste et peuplée d'enfants. La rue est un rêve. Ma vie algérienne bat hors de la ville. (...). On me protège de la rue, des voix, des gestes et des regards. Je suis fragile, disent-ils. On m'exclut. (...). Je sais les dialogues, les visages, la musique. (p.11).

L'entremêlement des genres participe aussi de cette pratique d'écriture. La réalité,

la fiction, la prose et la poésie confèrent à ses textes des positions énonciatives différentes introduisant de fait une indétermination générique et leur conférant un caractère d'ouverture. Le thème du dédoublement posé, par exemple, dans *Garçon manqué*, lorsque la narratrice se perd dans ses appartenances problématiques d'ordre culturel et sexuel, participe de cette indétermination générique. Elle est énoncée pour des besoins stylistiques dans une forme interrogative susceptible de mieux rendre compte de cette errance identitaire :

Je ne sais plus qui je suis (...). Une fille ? Un garçon ? L'arrière-petite-fille de Marie ? La petite-fille de Rabiâ ? L'enfant de Méré ? Le fils de Rachid ? Qui ? La Française ? L'Algérienne ? L'Algéro-Française ? De quel côté de la barrière ? (...). Je suis gênée d'être là. Dans cet inconfort. Qui suis-je ? (p.145-146).

Le statut ambigu de la voix narrative n'échappe pas à ce ballotement identitaire. Remonter les secrets de la mémoire algérienne devient alors indispensable à cette quête obsessionnelle :

Ici je cherche ma terre. Ici je ne sais pas mon visage. Je reste à l'extérieur de l'Algérie. Je suis inadmissible. Ici je déteste la France. Ici je sais la haine. Ici je suis la fille de la Française. L'enfant de Roumia. Ici je porte la guerre d'Algérie. Ici je rêve d'être une Arabe. (...). Ici je porte la blessure de ma famille algérienne. (p.32).

Sur le plan identitaire, cette situation est l'écho d'une autre vécue en France :

Je suis si différente sur cette plage-là. Ça se voit tout de suite. Dans les années soixante-dix. C'est plutôt rare, là, en Bretagne, des gens comme moi. (...).

Je ne sais pas si je suis chez moi, ici, en France. Je ne le saurai jamais d'ailleurs. Ni à Rennes, ni à Saint-Malo, ni à Paris. (...). Je me suis toujours sentie clandestine au contrôle des passeports. (...). J'ai toujours eu l'impression d'avoir un secret.

*D'avoir une double vie. D'abriter quelqu'un d'autre que moi.
(p.160-161).*

La figure infiniment dynamique du lecteur est, elle, inlassablement recherchée, autant que l'identité auctoriale par celui-ci. Le souci accru pour la mise en scène des procédés d'écriture, qui consistent à produire plusieurs modalités de lecture, suggère que l'auteure écrit avec et pour le lecteur. La construction identitaire de celui-ci, s'articulant sur les enjeux des textes où se manifestent diverses positions énonciatives, rend justement problématique l'approche autobiographique. Le jeu des narrateurs-personnages intradiégétiques et extradiégétiques, présents dans les récits, perturbe leur lecture en raison de l'entremêlement produit par la confusion du réel avec fiction. Dans le cas de *Garçon manqué*, le rapport au lecteur tend à s'établir à partir de l'image de l'auteure. Derrière la représentation de l'image de l'écrivaine qui s'introduit dans son récit, en tentant de casser l'illusion de la fiction, nous retrouvons forcément l'auteure-personnage. De son côté, le lecteur réel convoqué semble prendre part à ce jeu narratif qui instaure une connivence, que nous avons relevée ici:

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. 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. (p.141).

L'écriture intratextuelle est une pratique systématique chez l'auteure. Elle semble d'une part se recentrer sur elle-même et d'autre part s'ouvrir aux autres textes. Ces récits ne sont pas clos dans la mesure où ils font l'objet de réécriture. Certaines séquences autobiographiques relèvent d'une organisation narrative particulière, comme si l'histoire était déplacée et remodelée sans fin. En effet, à plusieurs niveaux de ces textes se rencontrent les mêmes éléments reconnaissables par le lecteur habitué à l'œuvre, avec toutefois une configuration narrative différente.

Par ailleurs, des échanges avec d'autres textes d'auteurs sont à relever. Sont en effet convoqués et pris en tant que modèles, ou miroirs, des écrivains figurant dans les

récits de l'auteure sous le statut de personnages référentiels. On peut interpréter cette présence au besoin de construire l'identité problématique du "Je". Ainsi, des rapprochements dans l'exploitation thématique que nous rencontrons entre l'écriture de Nina Bouraoui et celle de Hervé Guibert,¹⁵⁵ qui semble être une figure tutélaire pour l'auteure

La narratrice de *Mes mauvaises pensées* précise justement ce rapport à travers cette comparaison intertextuelle bien affirmée :

*J'ai encore ma vie, mon silence, ma solitude, j'ai encore la vie de l'écriture. Un jour ma mère me dit : « Si tu veux faire un best-seller, écris ma vie. » Je ne comprends pas cette phrase, je ne comprends pas ce qu'elle recouvre. Je reste l'instrument de ma mère. Je pourrais écrire pour elle, moi qui n'ai jamais écrit contre elle. Quand Guibert écrit *Mes parents*, il dédie son livre à personne, ensuite, dans *Le Mausolée des amants*, il dit que cette dédicace est effroyable ; quand j'écris mon premier roman, je jure à ma mère de le lui dédier. Et je ne le fais pas. (p.230).*

L'œuvre de Nina Bouraoui tend donc à se construire à travers la médiation de celle de cet auteur et d'autres encore. Tout cela semble témoigner d'un travail d'écriture articulé sur une spécificité autobiographique privilégiant les jeux d'identification et le renouvellement du sens.

Comment Nina Bouraoui procède-t-elle pour mener ce jeu d'identification ? Quels procédés et quelles techniques élaborent ces lieux textuels pour révéler une écriture autobiographique créative ?

¹⁵⁵ Hervé Guibert est un écrivain et photographe des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix. Il est l'auteur d'une œuvre qui souligne une poétique personnelle autofictionnelle caractérisée par le goût de l'aveu et du scandale pour l'affirmation publique de son homosexualité. L'écriture du corps dans sa jouissance et sa souffrance constitue une des thématiques majeures de l'auteur. A ce propos Nina Bouraoui considère cet auteur comme celui qui a su aller jusqu'au bout du dévoilement de soi en se libérant de la morale. Dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), l'auteur raconte son agonie et la déchéance de son corps ravagé par le sida.

2- Les lieux textuels et leurs mécanismes

S'intéresser au travail d'écriture de Nina Bouraoui qui s'inscrit dans le champ vaste de l'autobiographie contemporaine mène forcément à la prise en compte de la situation interculturelle conflictuelle ayant façonné l'écrivaine et son imaginaire, la plaçant dans un entre-deux instable et une double expérience marginale. Sans pour autant réduire ce "Je" à un sujet proprement biographique, les aspects de cette création mis en place sont associés au domaine référentiel, si l'on considère l'irruption çà et là de fragments de réalité. La rupture du lien avec l'enfance et son espace géographique est un événement singulier sans cesse poétisé par l'auteure. Nous avons en effet relevé dans notre corpus un grand nombre d'énoncés se rapportant aux personnages, aux lieux, à des situations ou encore à des images se répétant d'un texte à l'autre. Et il est significatif de lire cette pratique comme une tentative indirecte de déjouer et dépasser les ruptures et les déchirements, que l'auteure a vécus. La multiplicité du moi est en effet reliée à un processus de figuration de soi par lequel diverses facettes de la vie peuvent être explorées comme autant de possibles de création du moi susceptibles de refléter le continuum de la vie. La figure marginale des personnages, les constantes reprises de fragments textuels, l'espace-temps recréé, le statut complexe du "Je" féminin aux multiples appartenances, le corps indéterminé, se révèlent les principaux moteurs de cette créativité. Mais cela n'exclut pas chez l'auteure l'influence de liens externes travaillant ses textes autant pour leur productivité narrative que pour la multiplicité de leur lecture ; c'est ce que se demande la narratrice dans *Mes mauvaises pensées* : « Je ne sais pas s'il y a un lien entre chaque livre, s'ils pourraient être frères, je sais qu'il y a une écriture de la naissance, une écriture de la profondeur. » (p. 132).

Ces catégories itératives sont diversement distribuées dans les récits de notre corpus et participent au tissage textuel, tout comme les personnages et leurs liens.

A- Les personnages et leurs liens

Les personnages dans l'œuvre de Nina Bouraoui, dans leur majorité, s'expriment en "Je" et présentent une configuration psychologique éclatée, dans la mesure où ils tracent leurs voies dans la perte identitaire et l'exil. Les divers contextes où ils apparaissent les montrent ambigus avec un caractère fuyant et insaisissable qui rend

problématique leur définition générique. Ces figures romanesques féminines¹⁵⁶, récurrentes, prises dans une relation conflictuelle avec leur monde, rappellent par de multiples traits, l'image de l'auteure-écrivaine déracinée. En cela, ces protagonistes constituent un point d'articulation entre elle et ses créations, surtout si l'on se réfère à leur propension au questionnement permanent des appartenances culturelles et sexuelles. C'est précisément dans cette marginalité inconfortable et ce sentiment paradoxal d'exclusion et d'attachement, que se joue leur identité indéterminée qui exige alors le recours à l'invention de soi. D'un point de vue énonciatif la prégnance d'un "Je", fragmentaire, protéiforme et aux multiples facettes occupant des espaces illimités, montre la non-conformité des récits de l'auteure à s'inscrire dans le genre autobiographique traditionnellement établi. Selon les théories de la réception des textes littéraires, le "Je", à la fois fictionnel et référentiel, s'avère aussi être en effet l'objet privilégié du lecteur et de ses représentations, étant donné que c'est : « le support privilégié de l'identification. »¹⁵⁷. Et c'est peut-être dans ce brouillage identitaire que réside une des stratégies de l'écriture à établir des liens ambigus avec le lecteur, à qui s'ouvre paradoxalement un large espace d'interprétation.

Un travail minutieux et continu s'élabore donc autour du personnage féminin chez Nina Bouraoui qui décline sous diverses facettes les tourments de la féminité et de son rapport au monde. Ce qui est aussi pertinent est la remarquable précision avec laquelle elle arrive à décrire des sentiments humains complexes et des tourments psychiques et physiques inavoués pour explorer les zones les plus reculées du moi. C'est ce qui à notre sens déconcerte et crée chez le lecteur un certain inconfort à la lecture de ses récits. La délectation voyeuriste de ces personnages devant des images de mort, par exemple, avec leur charge érotique, peut à ce titre, provoquer un sentiment de gêne et de répulsion.

Dès le premier roman, l'auteure laisse globalement apparaître sa sensibilité littéraire. Les thèmes importants de son œuvre, comme la perte identitaire et l'amour dans ses multiples visages, tracent déjà le profil créatif sur lequel se fonde l'œuvre entière. Fikria, personnage principal de roman, de même que ses sœurs Zohr et Leyla, sont marginalisées et sans repères identitaires du fait de leur féminité inquiétante,

¹⁵⁶ *Le Bal des murènes* et *Avant les hommes* sont des récits qui mettent en scène des narrateurs masculins.

¹⁵⁷ JOUVE, Vincent. *Op.cit.*, p.52.

condamnable et culpabilisante. Elles sont alors toutes porteuses de « signes victimaires particulièrement évidents »¹⁵⁸. Refusant leur détermination sexuelle qui les mène vers une issue fatale, ces êtres développent un goût prononcé pour le sadisme et le masochisme. C'est l'idée que donne cet extrait des propos de Fikria, prise entre les tensions du plaisir et de la souffrance :

J'énerve mes sens pour mieux qu'ils s'endorment, j'accélère mon tempo carotidien pour mieux mourir. Lassée par les choses et mon manque d'imagination lente, désordonnée et capricieuse, je me terre dans un des quatre coins de ma cellule et m'inflige des poinçons « tourbillonnaires » : pressions du pouce et de l'index sur un bout de chair innocent dont la seule faute est la tendresse. (p.66).

Sur la question du sadisme, relevé comme un trait pertinent et récurrent dans l'écriture de plusieurs auteurs confirmés de la littérature moderne, Laurent Mattiussi, dans son étude sur l'identité narrative, soutient que le recours des personnages à cette perversion leur permet de dépasser leur enfermement social et de s'inventer dans l'espace de la fiction¹⁵⁹.

Le regard accusateur porté sur le corps féminin, marqué d'un point de vue socioculturel, a une incidence fondamentale sur le fonctionnement narratif des textes de l'auteure. Pour ces personnages en désarroi, la difficulté d'agir sur leur entourage impose de diriger ce regard vers l'intériorité du moi qui s'énonce à travers une constellation d'images verbales remodelant la réalité en se la réappropriant. Cet aspect est diversement représenté dans les textes en question. C'est, par exemple, ce que Fikria fait dans *La Voyeuse interdite*, ou encore Nina, dans *Garçon manqué*, lorsqu'elles s'engagent dans leurs quêtes identitaires. Leur dédoublement qui recourt au monde de la fantasmagorie leur permet de se dérober aux assignations et de redéfinir leur rapport au monde. Cela traduit aussi une conscience profonde de leur état marginal.

¹⁵⁸ MONNEYRON, Frédérique. *L'Androgyne décadent : Mythe, figure, fantasmes*. Grenoble : Ellug, 1996. p.78.

¹⁵⁹ MATTIUSSI, Laurent. *Les fictions de l'ipséité : Essai sur l'invention de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf)*. Genève : Droz, 2002.

Les sentiments d'amour et de haine envers les parents et la famille, au sens large, et qui reviennent avec insistance, montrent des figures de dualité reposant sur le conflit irrésolu de l'identité sexuée figurée par les images poétiques de l'androgynie, et les sentiments de désirs paradoxaux nourrissant les textes.

Dans *Point mort*, la description minutieuse du visage en décomposition de la narratrice qui le sacrifie aux mouches en se délectant de cet état, révèle, d'une part, ses pulsions archaïques, et de l'autre, le caractère cruel d'une scène de putréfaction répulsive. Cet incipit, qui présente une figure féminine asociale et en décalage, semble introduire un être désirant s'affranchir de la dimension humaine et des contraintes familiales et sociales qu'elle implique. L'état halluciné du personnage, invoquant le champ de l'érotisme associé à celui de l'animalité, montre un processus de régression et de désidentification. C'est ce que cette scène rend avec justesse :

Des mouches plus ou moins grosses s'activent entre les nœuds de ma chevelure. Tantôt grises, tantôt brillantes, selon la lumière du jour, elles tachettent la peau, creusent ses pores et refont les traits du visage. Elles s'accouplent comme des amants en quête de ravissement, se chevauchent, puis s'éparpillent en cercles mobiles. Préférant le visqueux des larmes à la corne des mains, elles se concentrent pour un temps sur des billes striées de sombre : la châtaigne de l'œil. Un nid affairé travaille dans le mou. Une communauté s'érige. Les pattes taquinent l'orbite, quelques ailes se reposent à l'ombre des cils, les corps s'étirent sur une paupière, les bouches plongent puis se régèrent d'une conjonctivite généreuse. (p.11).

Le Bal des murènes, présente une autre expérience intérieure, c'est celle d'un personnage masculin au corps supplicié. A cause de l'absence de liens affectifs avec sa mère, celui-ci se résigne à les fantasmer en se réfugiant dans la maladie. Verbaliser ses souffrances par le corps malade est une stratégie qui permet d'attirer sur lui l'attention des autres, et en particulier, celle de sa mère. C'est aussi le rejet de son identité filiale et sexuelle qui s'exprime dans le roman. La mère est, à ce titre, une figure d'identification en faillite pour le fils, condamné à s'interroger sur son identité ambiguë et les

humiliations dont il est la cible. En fait, ce sont les souffrances et les persécutions de la mère née d'un viol qui sont transférées vers l'enfant, ainsi qu'en témoignent ces passages :

J'ai la dernière chambre de la maison, un trou sous les combles où s'agite l'enfant-rat, dit la mère, (p.9)

Je suis ce rejeton de la haine, l'écharde du combat des épées de bois. (p.14).

Je deviens l'auteur de ma disparition, l'effrayant et l'effrayé, la jubilation et la plainte. (p.15).

C'est flagrant, elle [sa mère] ne m'aime pas. Elle embrasse les cheveux, le col des chemises le revers de la robe de chambre, l'habit mais jamais la peau. (...). Ma nudité la répugne, je devrais couvrir mon visage d'une cagoule, mon corps d'une combinaison intégrale pour lui faciliter la tâche ; elle pourrait alors mordiller les masques, bécoter l'acrylique, lécher le caoutchouc et accomplir son devoir de tendresse : la liberté et les barreaux d'une mère. (p. 17).

L'enfant est à l'évidence plongé dans une mécanique imaginaire d'autodestruction, due à la nature ambiguë des rapports qui le lient à sa mère : « Je veux la voir atteinte, (...) je veux que cesse la dualité de mes sentiments (...). J'hésite. J'hésite entre la punition et le pardon, la chaleur et la glace. Je l'adore et je la déteste. » (p.21). Esseulé, comme Fikria dans *La Voyeuse interdite*, il est conduit à déformer la réalité à travers des métaphores perceptives en dotant son regard d'une fonction autre, qui : « ne se résume pas, bien sûr, à l'élaboration d'une « vision du monde », où, c'est le « monde vu » qui primerait ; elle va jusqu'au déploiement « du monde même de la vision », où c'est plutôt « l'acte et le procès perceptif » en tant que tel qui comptent¹⁶⁰. En effet, il s'établit un rapport actif et charnel avec les objets qui l'entourent. L'univers des sens se révèle alors comme une alternative salutaire pour se découvrir et

¹⁶⁰ OUELLET, Pierre. *Poétique du regard : littérature, perception, identité*. Québec : Septentrion, 2000, p. 152.

créer de nouveaux liens interchangeables avec le monde et soi. Ainsi, les sensations olfactives deviennent scopiques, parce que le nez « regarde »:

J'étouffe. Un liquide bouche mes alvéoles. Une résine grasse goutte sur des ouïes de soi fine. L'hiver, privé de jardin, je me souviens de l'odeur par la couleur. Les marrons sont moisissés, les verts sont acides, les blancs sont neutres, parfois salés, un fagot de terreau et de sève, d'escargots et de feuilles mortes, de fleurs et d'herbes gelées roule jusque dans ma chambre, fort comme du camphre qu'on mélangerait au suint. Je surveille de ma fenêtre les allées gantées, la pelouse en capeline d'hermine, les cimes en feutre blanc. Aimanté au carreau, je dessine sur une plaque de buée des lutins qui me faussent vite compagnie, rétrécissant leur champ de vie pour devenir invisibles. (p.12).

Il semble donc que par ces notations sensorielles, l'optique de l'auteure est de permettre la réhabilitation de la vie instinctuelle de l'enfance. Ces personnages semblent en effet dépasser leur condition humaine afin de répondre au principe impulsif de la vie figurée dans le combat vital d'Eros contre Thanatos.

Tout en se plaçant dans la marge et l'écartèlement entre deux mondes, les personnages élaborés dans la deuxième période de l'écriture, à partir de *Garçon manqué*, affichent une évolution dans le temps, dans la mesure où les motivations des récits puisent en majorité dans l'univers de la femme adulte qui écrit en tant que femme consciente d'elle-même et assumant ses choix existentiels. Ils apparaissent davantage préoccupés par l'affirmation de leur identité féminine sexuée au sein de la société, cherchant à s'appropriier un espace propre à soi différent des modèles conventionnels. Cela semble d'ailleurs refléter la maturité artistique de l'écriture de l'auteure et de ses orientations idéologiques propres. La description de ces figures se révèle plus ancrée dans la réalité, et on découvre alors l'auteure et son expérience littéraire à travers certains de leurs traits perceptibles. En effet, Nina dans *Garçon manqué*, Marie dans *La Vie heureuse*, le personnage féminin dans *Poupée Bella* ainsi que dans *Mes mauvaises pensées*, tentent progressivement de se constituer comme sujet de leurs propres désirs en déconstruisant l'image généralement accordée au féminin. Ils se rejoignent tous par leur

propension aux débats de conscience, ainsi que le montrent les longs monologues qu'ils débitent, traduisant leur consistance psychologique complexe. Dans ces récits, à l'existence des protagonistes avec leurs angoisses, se mêle la présentation des sociétés algérienne et française, mises dos à dos et montrées dans leurs conflits historiques et politiques. Ces narrations dépassent donc la sphère personnelle et familiale car c'est l'occasion pour l'auteure de dresser un réquisitoire contre des faits historiques à la source de sa situation de déchirement. Ainsi, soumise aux regards sur soi et sur celui des appartenances qui l'excluent, la narratrice- personnage de *Garçon manqué* cherche une autre possibilité de se définir : « Ici je cherche ma terre. Ici je ne sais pas mon visage. Je reste à l'extérieur de l'Algérie. Je suis inadmissible. Ici je déteste la France. Ici je sais la haine. Ici je suis la fille de la Française. » (p.32). Cette interrogation identitaire est à mettre en perspective avec *Mes mauvaises pensées* lorsque la narratrice-auteure recourt à la psychanalyse pour interroger et comprendre son histoire. Sont alors évoquées les premières expériences de la vie, mais réévaluées par la vision de l'adulte qui se construit. Le regard intériorisé de l'expérience personnelle et de la collectivité rend compte d'un univers créé à partir de la complémentarité d'une parole et d'un discours. Cette production romanesque montre une tendance à privilégier le vécu et les souvenirs d'enfance, et donc l'inscription d'une grande part du domaine biographique. Elle se démarque de celle de la première manière, en cela qu'elle met en évidence des figures de femmes solitaires et rebelles évoluant dans un espace occidental qui leur permet de revendiquer leurs choix sexuels. Les relations d'amour qui lient Marie à Diane dans *La Vie heureuse*, ou l'exploration de l'univers nocturne chez les lesbiennes dans *Poupée Bella*, en sont une illustration. Elles se révèlent par leur recherche absolue de la sincérité en amour qui les mène à vouloir communiquer leurs désirs, leurs malheurs, mais aussi, leur bonheur éphémère.

Le recours aux effets stylistiques de l'immédiateté du vécu se manifeste par l'emploi du présent, le langage des sens et le rythme cadencé des phrases non verbales. Leurs solitude et fragilité sont portées par une langue parlée et lyrique qui dévoile leur état affectif et ses hésitations. Ces figures féminines, qui peu à peu acquièrent une identité sexuée en accord avec leurs désirs homosexuels, tracent tout au long de ces romans un chemin tortueux car modifié par leur quête identitaire. Dans *Garçon manqué*, par exemple, au cours d'un séjour à Rome, la narratrice fait valoir ses idées subversives

sur la féminité en réaction à celui limitatif de ses origines franco-algériennes, telle est la voie choisie dans le chapitre intitulé *Tivoli* :

C'est arrivé à Tivoli, dans cet été exceptionnel. Je ne suis pas allée à Saint-Malo mais à Rome. (...) Il faisait plus chaud qu'à Alger (...). Dans les jardins de Tivoli. (...). Je n'étais plus française. Je n'étais plus algérienne. Je n'étais même plus la fille de ma mère. J'étais moi. (...). Mon corps portait autre chose. Une évidence. Une nouvelle personnalité. (...). Tout changeait. Par ma peau. Par mon regard. Rien ne serait plus jamais comme avant. Par mon seul corps. De ce qui s'en dégageait. Par cette décision. D'être un corps libre dans les jardins de Tivoli. Par les ragazzi qui dansaient autour de moi. (p.189- 190-191).

En fait, ce passage illustre la dernière étape d'une formation identitaire complexe marquée par une double exclusion au cours de laquelle, *Nina*, a effectué une série de déguisements : « Je me déguise souvent. Je dénature mon corps féminin. (...). Je me travestis. Seule. (...). C'est un jeu. » (p. 51), en Algérie et en France, à cause de l'impossibilité d'affirmer ses penchants sexuels dans ses deux espaces.

De *La Voyeuse interdite* à *Mes mauvaises pensées* se dessine donc une réflexion sur l'écriture et une évolution de la figure des personnages féminins conformément à la vision littéraire de l'auteure. Le comportement de ces personnages, en proie à des pulsions éloignées des normes familiales et sociales généralement admises, témoigne de leur capacité de se recréer. La redistribution de leurs traits, à la fois communs et différents entre les deux étapes de l'écriture, révèle dans l'ensemble, un complexe œdipien mal résolu. La torture psychologique en relation avec les questionnements réitérés autour des liens filiaux et de l'identité sexuée en est une implication. Ceci dit, la démarche autobiographique et les motivations personnelles de l'auteure, qui se confond de manière délibérée avec ses personnages oriente vers un autre aspect manifeste dans l'écriture de *Nina Bouraoui*, c'est la redondance de fragments de textes évoquant des événements personnels significatifs, et à chaque fois réinventés par une vision intimiste. Si l'écrivaine s'attache tant à faire revivre ses souvenirs en laissant des traces de soi,

c'est aussi le travail de la mémoire textuelle qui s'élabore d'un texte à un autre.

B- Fragments textuels en liens

Le texte littéraire depuis les théories sur l'intertextualité, notamment élaborées par le Groupe Tel Quel, est considéré comme un processus dynamique et ouvert. Les recherches¹⁶¹ qui lui ont été consacrées sont multiples et relèvent d'approches différentes et renouvelées. Roland Barthes, insistant sur la productivité du texte, voit dans celui-ci :

un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques. (...), tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante.¹⁶²

Le texte dans la conception de Roland Barthes et Julia Kristeva est appréhendé dans une perspective extensive qui rend difficile la prise en charge par un lecteur du travail intertextuel d'un auteur, surtout dans des contextes culturels caractérisés par la différence des traits génériques. Comme le postule Michael Riffaterre, l'intertextualité : « est la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces œuvres constituent l'intertexte de la première »¹⁶³. Pour le théoricien, l'intertextualité, en tant qu'outil d'analyse des textes littéraires, visant par ailleurs des enjeux esthétiques, est à considérer sous deux aspects : une intertextualité aléatoire et une intertextualité obligatoire pour laquelle : « le lecteur ne peut ne pas percevoir[cette mise en relation textuelle] parce que l'intertexte laisse dans le texte une

¹⁶¹ Notamment celles de Julia Kristeva se basant sur les travaux de Bakhtine. Dans *Séméiotikè : Recherche pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969. Suivent d'autres conceptions de cette notion, dont l'approche de Gérard Genette optant pour la notion de transtextualité. Dans *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

¹⁶² BARTHES, Roland. « Théorie du texte ». Dans *Encyclopædia Universalis*, 1973.

¹⁶³ RIFFATERRE, Michaël. « La trace de l'intertexte ». Dans *La Pensée*. Octobre 1980, n° 215. P.4-19.

trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, [qui] gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire.¹⁶⁴ S'il est établi que la liberté créatrice de l'écrivain donne lieu à des jeux intertextuels avec les œuvres d'un autre auteur, qu'en est-il des rapports entretenus entre les textes d'un même auteur, c'est-à-dire, de leur lecture intertextuelle interne, et quel est l'intérêt de cette reprise ?

L'idée qu'un intertexte interne puisse être reconnu par un lecteur peut en effet être rapportée à notre problématique dans la mesure où elle nous permet de justifier notre lecture intratextuelle et paradigmatique des textes de Nina Bouraoui. Même si cela n'est pas très apparent, une unité donnant l'impression d'un univers clos est conférée à ses textes. En effet, beaucoup de signes récurrents nous conduisent vers cette approche. L'incessant retour de fragments de textes d'une œuvre à l'autre, ou encore à l'intérieur d'un seul et même texte chez l'auteure, rend compte d'une vision globale de son projet littéraire. Il relève d'une aventure scripturale de recomposition inépuisable permettant de déplacer le statut de l'auteure vers celui de la lectrice de ces œuvres. Les liens qui peuvent alors se tisser entre elles tendent à construire une mise en réseau participant d'une : « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, (...) [révélant] la présence effective d'un texte dans un autre.¹⁶⁵ », et donc à assurer à l'œuvre une continuité narrative et un approfondissement. Le lecteur familier de l'œuvre de l'auteure ne peut manquer d'être face à des séquences déjà vues et déjà lues. Il est à chaque fois interpellé par des indices textuels qu'il est appelé à reconsidérer. Par l'établissement de rapports entre les textes, celui-ci tend à se constituer, à son tour, un univers familier. On peut d'ores et déjà dire que les réalisations romanesques antérieures, dont les textes de notre corpus, semblent avoir préparé le récit *Mes mauvaises pensées*, et même déterminé son avènement. Revenir sur les mêmes fragments, tout en postulant une activité créatrice, incite à penser que ces reprises textuelles relèvent d'un mode d'inscription particulier. Par un traitement formel, thématique et sémantique propice au : « renouvellement des principes d'écriture »¹⁶⁶, elles tendent à représenter des marqueurs identitaires nourris de scènes et d'images puisées dans le souvenir intime de l'auteure. C'est aussi la manifestation de la mémoire de l'écriture dont les capacités à s'auto-référencer et s'auto-engendrer, pour être à la fois sujet et objet, sont mises en valeur.

¹⁶⁴ RIFFATERRE, Michaël. « L'intertexte inconnu ». Dans *Littérature*. Février 1981, n°41, 1981. P.4-7.

¹⁶⁵ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Op. cit., p.8.

¹⁶⁶ BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970, p. 173.

La récurrence des lieux identitaires d'écriture tend à construire une identité féminine singulière et un territoire littéraire propre à soi, tout en mouvement et en transformation, en continuité et en discontinuité, tels que l'œuvre nous le montre. D'un point de vue théorique, ces effets de répétition propres aux textes d'un même auteur réfèrent à: « une intertextualité interne comprise comme rapport d'un texte à lui-même. ¹⁶⁷», d'après Jean Ricardou, voyant cette notion sous l'angle de la productivité du texte. C'est aussi ce que fait Lucien Dällenbach¹⁶⁸, qui, désigne cette pratique sous le terme d' « autotextualité ».

Cette réécriture montre que la démarche de Nina Bouraoui répond au principe d'une mise en réseau de ces textes qui construit une pratique autobiographique disparate et en perpétuelle reprise. Elle se présente sous une forme fragmentaire se nourrissant des mêmes motifs, en dialogue d'un texte à l'autre. Les lieux de l'enfance semblent être inlassablement interrogés et recrées, avec toujours des perspectives nouvelles et des formes génériques recomposées. Comment alors se déclinent ces échos textuels qui assurent à l'œuvre sa cohérence et sa solidarité, et sous quels aspects apparaissent-ils ?

C'est ainsi qu'on peut noter une certaine familiarité avec les personnages ou avec les titres, par exemple, dès le premier roman de l'auteur, qui laisse déjà entendre sa voix. Ce dispositif de renvoi intervint à plusieurs niveaux du texte. Les implications thématiques du titre *La Voyeuse interdite* sont alors évoquées dans les premières lignes de l'incipit de l'œuvre : « Epicentre de l'aventure, c'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre, (...) extraire des trottoirs un geste, un regard, une situation qui [donne] plus tard la sève de l'aventure. » (p.9). A ce début de séquence fait écho une autre qui clôt cette aventure romanesque en interpellant davantage le lecteur activant sa mémoire textuelle :

*[...] et pour la première fois **une voyeuse se sentait regardée**¹⁶⁹, mais il était trop tard ! (...). Voilée, il ne (...) reste qu'un œil pour compter les dernières secondes qui (...) transportent vers le dernier instant. La sève de l'aventure coulait des murs, et des larmes opaques roulaient à ses pieds. (...). Au premier étage,*

¹⁶⁷ RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris : Seuil, 1971, p.162.

¹⁶⁸ DÄLLENBACH, Lucien. « Intertexte et autotexte ». Dans *Poétique*. 1976, n° 27. Pages 282-296.

¹⁶⁹ C'est nous qui soulignons.

derrière une fenêtre close, une petite main agitait un drapeau blanc. (p. 141- 142-143).

Entre l'ouverture et la clôture de *Poing mort* se manifestent des liens textuels en cohésion. Si en tête du récit nous lisons : « (...) je crois cracher du sang » (p.13), la fin de l'histoire est rappelée et bien affirmée au moment où la narratrice déclare : « Je crache l'histoire » (p.102). Par une manière plus détournée, qui a plutôt trait au rapport au langage inextricable des maux du corps, l'auteure, toujours fidèle à son imaginaire, tente encore d'inscrire une continuité entre ses œuvres lorsque dans *Mes mauvaises pensées* la narratrice- écrivaine énonce : « Le langage est aussi un langage qui saigne.» (p.14).

Même si *Le Bal des murènes* est le troisième récit de l'auteure, nous lisons dans *La Voyeuse interdite* une référence par anticipation à celui-ci : « Toujours cet homme en tricot blanc les pêcheurs la nuit qui sifflent, une main dans l'eau, pour attirer les murènes. » (p.82). Cela étant, les deux œuvres partagent des qualités stylistiques affirmées dans le travail poétique de la perception qui consiste à évaluer le monde à partir des sens et de leur association.

Le deuxième roman de l'auteure, s'attache encore à mettre en scène des liens d'écriture avec *La Voyeuse interdite*, notamment à travers ces deux fragments qui se répondent, si l'on met en correspondance Zohr et la narratrice de *Poing mort*, aisément identifiables l'une à l'autre, ainsi que nous le lisons dans ce dernier roman :

Voici mes murs, voici ma demeure, je viens dans le temple de la mort, (...). Je dors parmi les instruments de la mort (...), j'aime rêver entre les tombes, sous leurs secrets.

Mon enfance fut solitaire et mélancolique. Je décidais de ne plus grandir. (...). Tous les matins, j'inspectais ma peau et ses parcelles les plus retranchées, (...). Mon torse avait l'allure d'une planche à battre la pâte et je faisais rouler mes paumes pour aplatir deux cônes qui hurlaient sous la peau. (p. 42-43)¹⁷⁰

¹⁷⁰Se reporter aux pages 29-30 de *La Voyeuse interdite* qui établissent des liens avec *Point mort*.

Ces figures textuelles, par certains de leurs traits, se lisent donc les unes en fonction des autres qui suppose l'établissement de liens d'écriture.

Ce mécanisme de reprise de fragments de textes dans un autre se révèle à travers la mise en liens du *Jour du séisme* et de *Garçon manqué*. Plusieurs énoncés, dont on peut remarquer les similitudes, proposent de relire le premier texte à travers le second, comme le montre ces deux citations : « Je perds l'Orangerie, la rotonde des quatre bancs, les glycines, les préaux ouverts sous les sept bâtiments unis en arc de cercle, la Résidence » (p.22-23) et « Je sais ma maison, la Résidence, le Parc, les sept bâtiments unis en arc de cercle, L'Orangerie. » (p.43).

Entre *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées* se lit prolongement de l'œuvre et sa continuité, cela apparaît dans l'évocation des souvenirs de la construction identitaire du personnage de la narratrice adulte. Elle rend ici compte de la complexité de la relation au père :

« Tu es ma jolie petite fille », j'entends : " Tu es mon brio", mon père ne marque jamais la ligne entre les filles et les garçons et je crois que je suis encore son fils quand il déjeune avec moi, quand nous parlons de sa carrière, quand il me demande où j'en suis avec un grand respect et un sentiment d'égalité, de fraternité, de complicité, que j'ai toujours vu se dégager dans le lien des hommes, et je tiens mon rôle à merveille, je crois que je suis fier d'être encore le fils de mon père et son prolongement... (p.184-185).

C'est dans le contexte de l'enfance que cette relation est évoquée dans *Garçon manqué*. Le personnage semble concevoir son identité dans le prolongement des valeurs masculines du père qui se montre à son tour très conciliant :

Mon père m'initie à l'enfance. Il m'élève comme un garçon. Sa fierté...

Il transmet la force. Il forge mon corps. (...). Il m'appelle Brio. J'ignore encore pourquoi. J'aime ce prénom. Brio trace mes lignes et mes traits. Brio tend mes muscles. Brio est la lumière

sur mon visage. Brio est ma volonté d'être en vie. (p.26).

Garçon manqué et *Mes mauvaises pensées* semblent donc se compléter dans la mesure où l'enfant et l'adolescente dans ce premier récit atteint l'âge adulte dans le second. Les mêmes lieux, les mêmes personnages et les mêmes événements circulent, ponctuent et complètent la lecture de ces textes. Nous en relevons quelques exemples en où les lieux de l'enfance sont considérés comme une marque identitaire indélébile :

Je cours sur la plage du Chenoua. Je cours avec Amine, mon ami. Je longe les vagues chargées d'écume, des explosions blanches. Je cours avec la mer qui monte et descend sous les ruines romaines. Je cours dans la lumière d'hiver encore chaude. Je tombe sur le sable. J'entends la mer qui arrive. J'entends mes cargos quitter l'Afrique. Je suis au sable, au ciel au vent. Je suis en Algérie. (Garçon manqué, p.9).

Comment j'étais enfant ? C'est votre première question : comment j'étais ? J'ai déjà des mauvaises pensées mais je ne m'en souviens plus, j'ai le visage d'un ange, je suis blonde avec les cheveux bouclés, puis à l'âge de sept ans, il y a ces yeux qui mangent tout ; je ne sais pas si je vais bien, je suis triste, mais je ne suis pas triste à cause de ma famille, je suis triste à cause de l'Algérie, je suis le cœur de l'Algérie, il y a ces photos prises dans les champs de ruines romaines du Chenoua ou de Tipaza, ces photos qui disent bien toute la beauté de l'Algérie,(Mes Mauvaises pensées, p.25).

Je suis à Rennes. Je suis toujours à fond dans le lieu que je traverse. Je suis dans cet instant, là. Cette permanence. Cette vérité. (...). Je suis à Rennes. Mon lieu de naissance. (...). Je suis à Rennes. C'est toujours comme ça, ma vie. Son exagération. Son extrémisme. J'efface tout si vite. Je suis dans la seconde. Je préfère la sensation immédiate. (Garçon manqué, p.103- 104).

Quand je rentre chez moi, je garde votre visage, votre main que je serre, je suis d'une grande nervosité, j'ai des pans entiers de mon enfance qui reviennent, le jardin de Rennes en hivers, la balance dans la cuisine, les haricots secs que ma grand-mère m'achète pour jouer à la marchande, (Mes mauvaises pensées, p.21).

Dans cette mise en récit personnelle, l'auteure ne semble pas se préoccuper de l'ordre de l'histoire et de sa linéarité, puisque celle-ci est répétée d'un texte à l'autre.

Le fonctionnement dynamique de ces récits ne répond donc pas à des exigences temporelles mais plutôt à des expériences intimes permettant l'exploration et la création de soi. L'omniprésence des lieux de l'enfance et de leur transformation perpétuelle par la perception et la subjectivité semblent donc impliquer une relation affective au monde raconté. La forte redondance des mêmes fragments textuels dans la production de l'auteure sous des aspects variés affirme bien des liens entre les œuvres. Cela met également en évidence leur cohésion qui participe d'une tendance autoréférentielle de l'écriture. Ce mode de relations intratextuelles semble en effet répondre à une préoccupation majeure de l'identité de l'écriture dans la mesure où ce mécanisme de répétition souligne la singularité de l'œuvre, d'une part, et de l'autre, son approfondissement et son renouvellement.

C- Etre entre les lieux

La structuration de l'espace et la distribution des lieux dans l'œuvre de Nina Bouraoui répondent à une organisation toute particulière. Les lieux sont en effet problématisés dans la mesure où ils acquièrent des significations identitaires en rapport avec une forme de résistance des personnages à les intégrer comme un décor neutre. Ils participent davantage à nier le moi autobiographique, glissant d'un lieu à l'autre et d'un état psychologique à l'autre. L'identité culturelle et sexuée mise en jeu est constamment en quête d'ancrage et de définition dans l'œuvre de l'auteure qui semble accorder à l'espace une importance capitale. Sur cette catégorie narrative précisément, Gérard Genette affirme lui-même que :

l'idée que nous nous faisons de l'espace, (...) est de l'ordre de la psychologie sociale ou historique : l'homme d'aujourd'hui

éprouve sa durée comme « une angoisse », son intériorité comme une hantise ou une nausée ; livrée à « l'absurde » et au déchirement, (...), cet espace lui est d'une hospitalité toute relative, et toute provisoire, car la science et la philosophie modernes s'ingénient précisément à égarer les repères commodes de cette « géométrie du bon sens » et à inventer une topologie déroutante, espace-temps, espace-courbe, quatrième dimension, tout un visage non-euclidien de l'univers qui compose ce redoutable espace-vertige où certains artistes ou écrivains d'aujourd'hui ont construit leurs labyrinthes¹⁷¹.

Les lieux dans *Garçon manqué* sont dans leur majorité animés par le malaise de l'expérience de l'exil vécu par la narratrice. Son impossible inscription dans les lieux traduit en réalité les deux parts inconciliables de sa personnalité qui refuse d'assimiler les identités culturelles qui la composent et la placent malgré elle dans l'entre-deux. C'est ce qui explique la propension du moi à se dédoubler qui rend Nina capable d'être partout et nulle part. Les occurrences des verbes d'action, les fluctuations entre les espaces algériens et français, mais également entre l'identité féminine et masculine sont frappants dans ce roman. Se dérober alors de l'exigence des assignations identitaires des lieux, qui influent sur les représentations, mène le personnage à se percevoir fragile. Dans les rues d'Alger, associées aux sentiments de négation féminine et raciale, la narratrice semble s'accorder une grande liberté imaginative qui transforme et fragmente son réel par la création d'un double imaginaire Amine. Face à la fracture identitaire qui l'ébranle, l'espace géographique s'affirme menaçant :

Ma vie algérienne est nerveuse. Je cours, je plonge, je traverse vite. La rue est interdite. Rue d'Isly, rue Didouche Mourad, rue Dienot, le Télémy. La rue est derrière la vitre de la voiture. Elle est fermée, irréelle et peuplée d'enfants. La rue est un rêve. (...). Je suis agitée. Je dors mal. Je mange peu. Amine double ma folie. Nous courons ensemble, toujours plus vite. Nous fuyons. (...). Je garde un secret. Je viens d'une union rare. Je suis la France avec l'Algérie.

¹⁷¹GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris : Seuil, 1966. (Coll. Points), p. 101-102.

On me protège de la rue, des voix, des gestes et des regards. Je suis fragile, disent-ils. On m'exclut. Amine reste avec moi. Toujours. Il garde le secret. Il est le secret. Par sa peau, par ses yeux, par son accent. On change nos prénoms. (p.10-11).

Le désarroi et le trouble qui naissent de ce rejet mettent en fait en échec la distinction même entre le réel et l'imaginaire pour la narratrice qui investit alors de ses affects les espaces qu'elle traverse, cela se traduit aussi par le changement d'identité sexuée au grès de ses déplacements. Le mal-être dans les rues d'Alger remonte à des souvenirs d'enfance refoulés. La fillette a subi une tentative d'enlèvement par un homme inconnu. Cette scène, violente et à caractère sexuel, représente pour l'enfant une situation de domination insurmontable. Elle s'avère même traumatisante car elle est ressassée tout au long du texte qui décrit ici la vulnérabilité de l'enfant face aux stratégies de cet homme :

La rue est interdite depuis l'évènement. Elle porte encore cet homme brun. Elle l'abrite. Je ne sais pas son nom. C'est un inconnu. Je sais son visage, une lame de couteau. (...). Il est jeune. Il porte un costume. Cet homme est beau. Il penche sa poitrine vers moi pour me parler. Un roseau de chair. Il dit, près de mon visage. Seule sa voix existe. Sa proposition. Il parle en français. C'est un Algérien. Un Algérois. Il est calme. Ses gestes sont lents. Il a tout son temps. Il est, dans sa chemise blanche et son costume noir. Il sourit souvent. Il sait attirer vers lui. Il dit : Tu es belle. Je suis encore une fille. Pour lui. Il dit : Viens avec moi. Je n'ai pas peur. Il sent bon. Je pourrais le suivre. Tomber dans le feu et me brûler. (...). Toute l'Algérie contient cet homme. (...). Cet homme est ma défaite. (...). Cet homme incendie la rue. Elle sera définitivement dangereuse et masculine. (p.45-49).

De la même façon, Rennes, la ville de naissance de la narratrice est menaçante pour son identité algérienne et son identité sexuée masculine qu'elle désire adopter. Les sentiments de solitude et de rejet provoqués par sa famille française, qui lui impose des

règles de comportements, conduisent à l'aliénation du moi, privé d'une part de lui-même. Le personnage semble même être montré du doigt et placé en dehors du groupe qu'il veut pourtant intégrer :

Je suis habillée pour partir. Un grand voyage. Habillée pour quitter Alger. Pour me quitter. (...). Faire oublier que mon père est algérien. Que je suis d'ici, traversée. J'ai le visage de Rabiâ. J'ai la peau de Bachir. Rien de Rennes. Rien. Qu'un extrait de naissance. Que ma nationalité française. Faire oublier mon nom. Bouraoui. Le père du conteur. D'abou, le père, de rawa, raconter. Etouffer Ahmed et Brio. Dissimuler. (p.96).

Ce récit apparaît en fait s'élaborer à partir d'une pluralité de points de vue qui amplifient l'espace et participent de son indétermination narrative. Nina, dans sa relation aux deux espaces d'origine, liés l'un et l'autre à des conflits sociopolitiques et historiques la dépassant, apparaît se construire à travers une image réitérée d'autodestruction de soi. De ce fait, le moi, en proie à la division, devient le lieu même de la perte identitaire. Dans cette situation d'exclusion est la création d'une identité résolue à errer indéfiniment entre les lieux en se dérochant aux définitions.

La question du rapport au lieu dans l'écriture de Nina Bouraoui se révèle donc liée au motif de l'errance identitaire qui prend en charge l'espace et le remodèle. L'identité qui relève donc de l'espace est un lieu d'affrontement que l'auteure ne cesse d'explorer. La portée psychologique du lieu est esthétisée à travers l'élaboration d'un espace de création qui appréhende le monde dans sa dimension perceptive. Les états psychiques des personnages et leur incapacité à comprendre leur monde les mène à l'isolement et à la confusion du temps avec l'espace.

D- Un temps pour un espace intime de (c)réa(c)tion

Dans l'œuvre de Nina Bouraoui, l'écriture du temps se révélant dans sa dimension psychique est plutôt liée à l'espace de la création et à celui de l'évasion. Il y a bien lieu de considérer le temps et l'espace dans une relation parfaitement fusionnelle puisque : « les indices du temps se découvrent dans l'espace, [et que] celui-ci est perçu et modifié

d'après le temps. ». ¹⁷² Cette notion spatio-temporelle introduite par Mikhaïl Bakhtine est le chronotope, qui, selon le poéticien, reste un opérateur de signification déterminant pour le genre romanesque dans le sens où il :

détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité. (...). En art et en littérature toutes les définitions spatio-temporelles sont inséparables les unes des autres, et comportent toujours des valeurs émotionnelles. (...). L'art et la littérature sont imprégnés de valeurs chronotopiques, à divers degrés et dimensions ¹⁷³.

La dimension chronotopique mise en œuvre dans *La Voyeuse interdite* s'exprime à travers la thématique de la solitude vécue par un personnage féminin cloîtré dans sa chambre. Pour échapper à cette prison, Fikria se livre à la narration fantasmée de ses perceptions, comme une manière d'agir sur le monde de sa captivité et de la combattre. Ce cadre de vie carcéral d'attente et d'immobilité sera particulièrement libérateur, et même propice à la création d'un univers où le temps se spatialise car il se mesure à l'étendue des sentiments intérieurs. Les indications relatives au temps dans ce roman se ramènent donc à la thématique générale de l'enfermement et à la relation à l'espace. Gaston Bachelard, traitant de la phénoménologie de l'imagination créatrice en rapport avec l'espace conçoit d'ailleurs que :

(...) l'image poétique pose le problème de la créativité de l'être parlant. Par cette créativité, la conscience imaginante se trouve être très simplement mais très purement, une origine. (...) l'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination ¹⁷⁴.

¹⁷² *Ibid.*, p. 237.

¹⁷³ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. [1975]. Paris: Gallimard, 2003. (Coll. Tel), p. 384.

¹⁷⁴ BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1981. p.8-17.

L'inscription du temps ici procède d'un effet de dramatisation qui enferme à son tour le lecteur¹⁷⁵ lorsque Fikria, par sa seule vision, donne lieu à sa vision du monde en suspendant le temps pour rendre compte de l'intensité de sa détresse :

Aujourd'hui : adverbe désignant le jour où on est. Définition risible quand aujourd'hui n'est pas un repère mais un simple rappel d'hier, identique à avant-hier et à demain. Le temps fuit aujourd'hui et aujourd'hui fuit le temps. Contrat synallagmatique. Impossible de le rompre ! Le présent n'est pas plus que le passé et nous, qui aspirons à fondre en lui, écrasés par ses tentacules toujours tendus vers un imaginaire, n'existons pas non plus. Ombre dans l'ombre des heures, infiniment petit dans l'infiniment grand, aujourd'hui est le jour où je ne suis pas ! La bataille des minutes a cessé, tirée par le chariot des secondes, je me retrouve dans un espace amputé de son temps, avec pour unique indication, le mince fil de la lumière. (p.237-238)¹⁷⁶.

Ce passage rend en effet compte de l'aspect répétitif et interminable du temps comme figure circulaire d'où ne peut s'échapper la narratrice. Il faut bien voir ici la mise en exergue du caractère tragique du vécu de ce personnage prenant conscience de la fatalité de son existence. L'effet réaliste de cette représentation spatio-temporelle apparaît dans l'emploi du présent de narration. En effet, ces propos évoquent ceux d'un être dont le comportement psychologique est altéré par le sentiment de violence intérieure inhérent à la pulsion de mort. Plus précisément, ces troubles psychopathologiques qui génèrent des difficultés de socialisation auront un impact sur la représentation du temps. Ainsi la claustration de Fikria se convertira-t-elle en temporalité statique, c'est à dire en signifiant spatio-temporel en relation fusionnelle avec son être. En effet, dans cet espace d'extrême retranchement, le temps immobile du

¹⁷⁵ « (...) le sujet cognitif qu'incarne le lecteur prend connaissance petit à petit des qualités sensibles du monde représenté à travers les qualités propres à la sensibilité de celui qui les perçoit en tant qu'acteur, narrateur ou énonciateur premier, avant de pouvoir conclure au sens global du texte ou de l'énoncé. » affirme OUELLET, Pierre. *Poétique du regard : Littérature, perception, identité. Op. cit.*, p. 352.

¹⁷⁶ Nous notons un procédé d'insistance sur le vocabulaire relatif au temps qui sonne comme une amplification de cet enfermement.

cadre de sa vie, devenant lui-même une figure de l'enfermement, produit des distorsions mentales et une perception fragmentée du monde : « les instants sadiques, eux, ne sont pas pressés, ils se défont les uns des autres pour remonter à contre-courant le cours du temps, demain devient hier et aujourd'hui n'est qu'un intermédiaire entre le semblable et le semblable. » (p.17). L'absurdité de ce monde apparaît encore dans l'insignifiante succession du jour et de la nuit qui accentue sa solitude et la perte de ses repères. Les objets qui l'entourent, tout en lui renvoyant le même et le répétitif, se révèlent malgré tout de : « fidèles compagnons de veilles » même s'ils se réduisent à : « [un] lit à un seul creux, un pot de terre sans fleur et une vulgaire pendulette amputée de sa grande aiguille... » (p.15).

La narration dans ce roman est celle d'une narratrice née d'un événement qui n'est autre qu'un acte de création entrepris d'abord par l'auteure, puis par Fikria, personnage issu de cette création. C'est bien par la fantaisie de ses pensées que se crée un temps-espace subjectif obéissant à la logique interne de l'œuvre qui se déploie :

dans un espace mental en une imagerie de type topologique, multidimensionnelle » et ce, à travers un « discours descriptif [qui fait] apparaître les champs de signification(s) en véritables champs de vision, voire en champs de présence, où la complexité du monde sensible nous est(...) restituée, »¹⁷⁷.

On peut alors le constater dans ces déclarations : « [s]ans effort, j'arrive à extraire des trottoirs un geste, un regard, une situation qui me donnent plus tard la sève de l'aventure.» (p.9) ; car même si Fikria est : « retranchée derrière toutes sortes d'ouvertures, [elle] regarde, [elle] ausculte, [elle] dévisage pour rendre laid le sublime, sombre le soleil, banales les situations les plus complexes, pauvres les ornements les plus riches ». (p.15).

L'auteure, interrogée sur la conception de ce premier roman, affirme que :

¹⁷⁷ OUELLET, Pierre. *Op. cit.*, p. 30.

*(...), c'est un livre sur le voyeurisme comme le titre l'indique. La scène est très restreinte et délimitée, elle est simple, comme un décor de théâtre : la chambre, la maison et la rue. C'est tout. On ne va pas plus loin. Dans l'imaginaire cet espace s'élargit. Il y a le port, la mer et ce qu'il y a au-delà de la mer. Il fallait mettre un décor étouffant comme celui-là parce que j'avais besoin de parler de ce qui se passe à l'intérieur d'une maison avec des personnages qui ne dialoguent pas*¹⁷⁸.

Pour revenir au roman, on peut dire que Fikria, dans sa quête des sens et du sens de sa vie, s'autoproclame voyeuse car elle : « met ou se met les choses sous les yeux pour les présenter de manière "vivante" (...). Le sujet de l'énonciation devient plus qu'un simple monstateur, qui fait voir, un véritable sujet de la perception, qui se donne à voir, à lui-même, le contenu et la forme de son énoncé. »¹⁷⁹. Cette activité perceptive se dirige en fait sur son corps en tant que matière et seul espace. Et, c'est à partir de là qu'elle réagit et crée l'évènement dont se nourriront ses fantasmes. Son quotidien semble se reproduire systématiquement dans le vide qui s'avère être la figure chronotopique génératrice de l'action de ce récit qui avance à partir du « rien » que constitue la vie de ce personnage :

Invincible tristesse ! elle rend le temps statique comme un bloc de plomb contre lequel je me heurte, me blesse tous les jours ; (...). Je subis. Tout retombe alors. La lumière, l'envie, l'espoir se meurent dans le fond d'une poubelle sous les immondes ordures du quotidien, (p.17).

En effet, comme le rappelle Merleau-Ponty, les rapports du personnage à son univers spatio-temporel tendent à être déterminés par ses affects : « [t]out nous renvoie aux relations organiques du sujet et de l'espace, à cette prise du sujet sur le monde qui

¹⁷⁸ BIVONA, Rosalia. Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-maghrébina, *op.cit.*, p. 275.

¹⁷⁹ OUELLET, Pierre. *Op. cit.*, p.40.

est à l'origine de l'espace »¹⁸⁰. Cette expérience perceptive qui permet la fusion de l'être du dedans avec celui du dehors ouvre à une autre dimension spatiale dynamique et illimitée. De ce point de vue, Fikria se décroche de la réalité et du temps immobile qui la place dans la marge. En se réappropriant un espace-temps intime, plus conforme à sa vision perversée des éléments de son monde, elle devient créatrice de celui-ci. Le cadre matériel originel de son enfermement se transforme en images libératrices qui permettent l'expression des multiples facettes de son moi. Aussi, ses sens s'agitent, se recomposent et se détournent de leurs fonctions habituelles. Fikria tente en fait une emprise sur son monde parce qu'elle : « se définit par ses contacts, par sa façon de saisir le monde et de se saisir par rapport à lui, par le style de la relation qui l'unit aux objets, »¹⁸¹. C'est bien la description de ses émotions et leur retentissement sur le corps qui prennent dans ce récit une valeur narrative, car au bout des quatre chapitres contenus dans celui-ci, nous constatons que rien n'a changé dans la vie réelle de Fikria. Une relation spéculaire et fusionnelle se crée donc entre son corps et son espace intime qui devient à cet effet son temps. Et, le corps, en accord avec les mouvements de la perception et le désir accru d'exploration, se révèle être le lieu de : « la conscience de la corporéité du sujet [qui permet] une prise en charge poétique plus dense de l'univers des sensations ¹⁸²». La vision, de cette manière, se dégage enfin de son enfermement. Par là, Fikria invente un autre corps, un corps ravagé et subverti qui porte atteinte à l'ordre symbolique qui l'a créé.

L'effet du temps immobile a donc aiguisé le regard avide du personnage en le menant par-delà les limites de la chambre qui se transforme en un espace d'écriture décliné sous la forme d'une « architecture hystérique » (p.66), équivalente à son être éclaté. Ses visions acrobatiques et capricieuses, illustrées dans des fantasmes de mutilation sexuelles et des mots cruels, participent de la mise en scène du corps et de ses ravages, que les barrières familiales, sociales et idéologiques ont réprimés. Et, c'est de point de vue que la création poétique et la jouissance qui s'y rattache prennent le relais, puisant leur force dans la violence longtemps contenue. La chambre de Fikria, à cet effet, devient paradoxalement un espace psychique et corporel. Cela dit, la

¹⁸⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945. (Coll. Tel), p. 291. L'auteur s'inscrit dans la continuité de la réflexion de Kant, pour qui, le temps et l'espace sont des catégories fondamentales de l'intuition comme expérience sensible.

¹⁸¹ RICHARD, Jean- Pierre. *Poésie et profondeur*. [1955]. Paris : Seuil, 1976, p. 9.

¹⁸² OUELLET, Pierre. *Op.cit.*, p. 272.

thématique du corps laisse apparaître une écriture de l'inconscient qui conduit à considérer ce texte sous l'angle du récit de rêve ignorant l'ordre spatio-temporel. Bakhtine considère que cette catégorie narrative : « est le principal générateur du sujet » car le temps dans le chronotope : « acquiert un caractère sensuellement concret ; (...), les événements du roman prennent corps, se revêtent de chair, s'emplissent de sang ». ¹⁸³

Ce qui peut être encore suggéré, dans le cas de ce récit, est que le mouvement simultané des images tend à évoquer la vision d'une scène picturale. C'est la durée qui apparaît s'effacer au bénéfice de la spatialité de l'écriture. Les maux du corps, qui n'ont donc pas pu être dits, sont alors transfigurés et détournés vers une voie différée, plutôt spectaculaire et vivante. En jouant sur la composante spatio-temporelle de ce roman, Nina Bouraoui a orienté son interprétation vers une conception charnelle et sensuelle de l'écriture.

En tant que démarche autobiographique de réécriture et des modes d'expression spécifiques, Nina Bouraoui a tenté d'affirmer une personnalité artistique et une singularité littéraire. En effet, les lieux textuels propres à l'auteure ont montré que l'œuvre, d'un récit à l'autre, se nourrit d'elle-même tout en se renouvelant. Le rapport du moi au lieu a révélé des liens paradoxaux et témoigné de l'impossible définition de l'identité sexuée ou de l'identité culturelle, étant donné que le sujet qui s'écrit se trouve dans un espace d'« intersexion ». La relation conflictuelle à la réalité a dégagé par le biais du chronotope, révélateur identitaire, la capacité créative de l'écriture. Tout cela amène à noter que les différentes manifestations de l'écriture analysées participent d'un travail d'ordre interne. Ce qui se dégage alors une quête personnelle qui cherche un territoire autobiographique matriciel et créatif. Cependant, le terrain du "Je" dans l'écriture de Nina Bouraoui semble dépasser les considérations strictement individuelles, et donc n'implique pas une fermeture sur soi.

¹⁸³ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Op.cit, p. 390-391.

Chapitre 2

Dynamique élargie des liens

Même si les récits de Nina Bouraoui sont presque systématiquement écrits à la première personne, l'identité invoquée dépasse la concentration sur la personne dans le sens étroit du terme. Cette écriture du "Je" semble davantage avoir intériorisé un ordre familial, culturel, social, historique et littéraire. C'est ce qui la rend plus sensible à l'égard de ce qui l'entoure et qui lui permet en retour de se recréer. Cela apparaît aussi comme un signe de diversité et d'ouverture. En effet, dans les accents autobiographiques, d'autres voix et d'autres discours se mêlent à celle de l'auteure pour dynamiser, prolonger et appuyer sa vision du monde. Ainsi, par le biais du "Je" féminin en situation de contact entre l'extérieur et l'intérieur, et qui implique sa fragmentation, l'auteure tente d'exprimer la relativité du moi déchiré par ses multiples appartenances. En se décomposant et se recomposant, ce "Je" apparaît hybride, dans la mesure où il est traversé par la densité du monde, notamment sa double origine et son statut postcolonial. Un autre élément essentiel à la construction du moi est aussi le travail esthétique que l'auteure effectue sur le corps avec ses multiples représentations. C'est en fait un objet d'expression et de subversion lié à l'identité sexuée inséparable d'une conception critique du monde ouvrant le champ de la créativité à d'autres corporités. Cette écriture à tendance autobiographique se construit enfin à partir de nombreuses influences littéraires traitant de la thématique de l'homosexualité comme une manière de rechercher une identification probable. Par l'étendue des voix intertextuelles affirmées au plan diégétique qu'au plan formel, l'auteure montre que le moi est bien traversé de toutes ces lectures. Dès lors, s'exprime sa dimension créative qui inscrit forcément cette écriture autobiographique dans un espace fictionnel plus large. Comment ce moi autobiographique se reconstruit-il dans sa pluralité à travers tous ces liens ?

1- Le "Je" et ses appartenances brisées

A ce niveau de l'analyse, il est important de synthétiser les aspects identitaires multiples par lesquels le "Je" féminin autobiographique de Nina Bouraoui tente de se représenter l'histoire brisée de sa double origine. Celle-ci lui permet d'ailleurs de s'inventer une identité dans l'écriture et d'aider à la compréhension de soi. Le "Je" se présente en perpétuelle relation à l'autre, qui, par ce fait, devient une composante fondamentale de sa construction identitaire. C'est un "Je" qui cherche à établir un rapport signifiant avec ses propres liens brisés. En effet, sa portée autobiographique est complexe dans la mesure où il se trouve, d'une part, lié aux conflits socio-historiques et politiques entre la France et l'Algérie, et d'autre part, à la question du genre sexué. Et, c'est dans l'articulation de ses identités conflictuelles que ce "Je" devient une source de créativité. En se transformant en une identité plurielle et hybride il tend à subsumer toutes ses contradictions¹⁸⁴. Les sentiments menaçants de sa non-appartenance tendent à l'inscrire alors dans la marginalité culturelle et sexuée.

Cette représentation de la multiplicité identitaire est, selon Homi K Bhabha, la manifestation d'une mouvance relevant d'une pratique créative non délimitée et d'un champ hétérogène, dont les éléments en interaction permanente dépassent la notion d'identité fixe car : « nous sommes dans [un] moment de transit où l'espace et le temps se croisent pour produire des figures complexes de différence et d'identité, de passé et de présent, d'intérieur et d'extérieur, d'inclusion et d'exclusion.¹⁸⁵ ». Homi K Bhabha soutient encore que l'écriture, dans la perspective de l'hybridité culturelle qui procède d'un détournement des modèles génériques établis par la tradition littéraire essentialiste, permet de l'aborder à travers sa diversité afin de percevoir son originalité. Dans le cas d'une écriture féminine spécifique qui ne se réduit pas à son essence féminine, la démarche est d'autant plus justifiée ici du fait que pour : « la femme issue des ex-colonies, la situation est d'autant plus complexe qu'elle n'est pas seulement l'Autre, telle que Simone de Beauvoir décrit la femme, mais qu'elle est l'Autre d'un point de vue eurocentriste¹⁸⁶ », affirme, à juste titre, Kristen Husung. En effet, la construction

¹⁸⁴ De par les questionnements multiples qui peuvent être soulevés, nous signalons que certains points dégagés ici feront plus loin l'objet d'investigations plus approfondies et permettront d'apporter un nouvel éclairage à nos analyses.

¹⁸⁵ BHABHA, Homi K. *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*. Trad. de Françoise Bouillot. Paris : Payot, 1994, p. 29-30.

¹⁸⁶ HUSUNG, Kristen. *Op.cit.*, p.30.

identitaire chez Nina Bouraoui, au vu des composantes multiples qu'elle intègre, se fonde sur un processus d'inclusion et d'exclusion et tend davantage vers :

une façon de se positionner dans l'espace socioculturel et dans l'Histoire. Surtout pour les groupes minoritaires, opprimés ou marginalisés, la différence peut jouer un rôle décisif dans l'autoaffirmation et la volonté de se démarquer contre les concepts normatifs des identités eurocentriques et /ou patriarcales.¹⁸⁷

Les conflits douloureux habitant le "Je" de l'écriture de Nina Bouraoui sont les prolongements d'une histoire familiale et collective transmise sous le mode de la violence et du déchirement identitaire : d'où ses tendances à la fragmentation et à la discontinuité narrative. C'est le cas du récit *Mes mauvaises pensées* où la mise en relation des liens familiaux se présente dans des modes de ruptures multiples affirmant ses appartenances brisées. Elles apparaissent à travers des situations et une quête de soi qui engagent à se reconnaître dans une ascendance profondément conflictuelle, qui a mené à la mort :

Nous montons au village de Roquebrune, par les escaliers creusés dans la roche, il y a une Vierge en mosaïque sous le cimetière, avec la liste des guerriers. Je pense au frère de mon père dont on n'a jamais retrouvé le corps, je pense aux images de la guerre d'Algérie, aux maisons blanches cachées dans le maquis ; mon oncle a posé devant l'une d'elles ; j'ai sa photographie dans le tiroir de mon bureau, il sourit, il porte un fusil et un chapeau, je ne sais pas s'il ressemble à mon père, je ne sais pas si je lui ressemble, il a la beauté de la jeunesse. C'est toujours cette histoire, au fond de moi, de venir de deux familles que tout oppose, les Français et les Algériens. Il y a ces deux flux en moi, que je ne pourrais jamais diviser, je crois n'être d'aucun camp. » (p.53).

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.30-31.

Les traits de la mort sont ici portés, d'une part, par l'oncle paternel disparu pendant la guerre d'indépendance algérienne, et de l'autre, par le souvenir obsédant des soldats tombés au combat et inhumés à Nice. Le malaise ressenti provient de la difficulté d'intégrer le monde du père et celui de la mère puisqu'ils se posent sous le mode de la confrontation et de l'opposition. La violence de la guerre est présentée comme le dénominateur commun de ces deux univers. On remarque que la présence de l'oncle paternel est insistante dans les récits de l'auteure. Amar, le frère aîné du père, est désigné comme un passeur d'identité et le "Je", s'appuyant sur des images de la guerre en Algérie, définit son appartenance brisée en retournant cette violence contre soi, ainsi que le soutient la narratrice dans *Garçon manqué* :

Ici je suis la fille de la Française. L'enfant de Roumia. Ici je porte la guerre d'Algérie. (...). Pour (...) Amar tué à la guerre. (...). Je garde la photographie d'Amar. Mon secret. Sa dernière photographie. Prise au maquis. (...). Il braque un fusil. Il vise le photographe. Pour rire. Il vise l'objectif. Pour se souvenir. De la douleur. Du combat. De l'Algérie française. Il vise l'enfant qui regarde son image. (p. 32).

Dans un tel rapport de filiation destructeur, voire meurtrier, le "Je" est en perte de repères, dans la mesure où il se définit à partir d'une blessure restée ouverte à différents niveaux. Du fait des transmissions conscientes et inconscientes qui se sont donc condensées en lui et l'ont déchiré, il se présente à travers son statut intergénérationnel hétérogène et éclaté, ainsi que cela est décrit dans *Mes mauvaises pensées* : « j'ai porté toute la violence de ma famille, et je devrais dire, j'ai porté toute la violence de la famille, de chaque membre qui la constitue, mort ou vivant. » (p.235). C'est dans ce sens que la mort de la tante maternelle est également vécue par la narratrice qui, par transmission, porte le deuil de la grand-mère maternelle :

Je ne sais pas si non plus si c'est le fait de ma violence ou de la violence du monde, qui m'étourdit et me transforme. Je suis aussi la peau buvard de ce monde, comme je suis la peau de ma grand-mère qui enterre sa seconde fille et qui dira à mon père, dans un simple murmure : " Ce sont toujours les meilleurs qui

partent" (p.83).

Ce qui participe par ailleurs à mettre en avant ces appartenances brisées est la nature de la relation au père et à la mère, confrontés eux-mêmes au déchirement affectif et géographique. Le mariage mixte, et non admis, du couple parental, à la veille de l'indépendance algérienne est le lieu des déchirements qui retentissent encore avec toutes leurs forces dans les paroles de l'enfant au point qu'ils semblent très proches :

Je suis dans la maison de Rennes. La maison de l'enfance de ma mère. (...). Comment expliquer ? Voilà, j'ai rencontré un garçon. Il est étudiant à la faculté. Il est algérien. Enfin, français musulman, comme ils disent. Je l'aime. Je veux l'épouser. (...). C'est sa solitude que je ressens. Puis sa peur. (...). Cette mauvaise nouvelle. En pleine guerre. Embrasser l'ennemi. (...). Se mélanger. Faire des enfants. Je la sens cette peur. Elle est encore là. (p.113- 114).

En effet, les parents se retrouvent séparés de leurs propres parents car ce lien filial direct s'exprime dans le malaise identitaire, comme on peut le lire dans *Garçon manqué* :

Les voyages de mon père avant Noël, c'est bien. Il rapporte la liberté. Il rapporte le sucre. (...). C'est le défaut de L'Algérie. (...). Pas de voyage, pas de cadeaux. On cherche, alors. C'est une traque avant Noël. Ma mère traverse toute la ville. Malgré les regards. Malgré les dangers. Un chasseur. Une mère pour ses petits. Une louve. (...). Noël en Algérie c'est le Nord contre le Sud. C'est la neige contre le soleil. C'est une fête irréaliste. C'est un malaise, souvent. (p.71-72).

Source de la blessure, la violence, sous toutes ses formes, semble ici avoir été transmise de génération en génération, comme si la mémoire collective était toujours vivante au sein de la mémoire individuelle, ainsi que le souligne Kristen Husung, se référant elle-même à Halbwachs : « Chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, (...) [la transmission peut s'établir avec] (...) des personnes réelles mais aussi avec des personnes imaginaires avec lesquelles nous nous entretenons

intérieurement. »¹⁸⁸ Ce "Je" tend ainsi à traverser les espaces, le temps et les représentations culturelles, comme si le présent et le passé étaient au même niveau. De ce fait, la question de ce lien identitaire dynamique laisse émerger un "Je" sujet¹⁸⁹ qui tente d'assumer l'histoire tragique de sa généalogie et ne considère donc pas, à l'instar de Homi K Bhabha :

[l]e présent (...) comme une simple rupture ou un simple lien avec le passé et le futur, il n'est plus une présence synchronique : notre présence immédiate à nous-mêmes, notre image publique se révèlent dans ses discontinuités, ses inégalités, ses minorités. Contrairement à l'impasse de l'histoire dévidant le temps comme un chapelet en s'efforçant d'établir des connections sérielles et causales, nous sommes désormais confrontés à (...) l'explosion d'un moment monadique du cours homogène de l'histoire, « fondant ainsi un concept du présent comme l'a-présent. »¹⁹⁰.

Ce sont des empreintes restées très actives dans la mémoire émotionnelle de la narratrice à qui l'histoire familiale a été rapportée. A partir de ses propres perceptions, elle tente de décrire la difficulté d'affronter cette double appartenance et de chercher les possibilités de composer avec elle. Gérer un tel héritage filial brisé de toute part par la violence de l'Histoire implique de se redéfinir constamment. En effet, si ce "Je" semble dire les autres, il tend à se reconstruire en retour dans et par l'écriture qui permet d'effacer les frontières filiales des origines, et même les dépasser :

C'est cette superposition d'images qui entre dans ma vie, c'est cette interférence, je suis rattrapée, je suis envahie, je suis dépassée, l'amour vient aussi du divorce. Je ne sais pas si la vie peut se démettre du passé ou si elle est toujours en correspondance avec lui, comme si nous devions refaire ce

¹⁸⁸HUGSUNG, Kristen. *Op.cit.*, p. 22.

¹⁸⁹ Nous nous référons ici à la notion de *sujet postcolonial* dont la conception a été: « remise en question par les surréalistes, par la psychanalyse de Freud, qui introduit la notion de l'inconscient, par les théories de Lacan, et par les postmodernes et les poststructuralistes comme Foucault, Derrida et Deleuze qui démontrent l'envers de la médaille idéaliste : *le subjectum*, à savoir l'homme subordonné et incohérent, un produit des constellations du pouvoir, de l'Histoire, de l'inconscient et de la langue. ». HUGSUNG, Kristen. *Op. cit.*, p.9.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 34

trajet, d'avant en arrière, de Paris vers Alger, parce que c'est dans l'histoire de notre famille, parce que c'est dans l'histoire du monde. (p. 16).

La portée socioculturelle de ces appartenances brisées se manifeste encore dans le contact de l'identité corporelle et sexuée avec des situations sociale et familiale. Apparaît alors pour le "Je" cette difficulté de concilier les deux mémoires antagonistes qui le constituent afin d'affirmer son identité sexuée. C'est par le comportement indécent d'un jeune homme, relaté dans *Garçon manqué*, que s'effectue cette déchirure : « Je ne vais plus au cinéma Le Français. Un jeune homme a caressé mon épaule puis mon bras. Dès le début du film. *Le Bon, la Brute et le Truand*. J'ai changé de place. Il m'a suivie. J'ai quitté le cinéma. Avec la haine. » (p.84). La narratrice sera de plus confrontée à un environnement sexiste sur la plage de Zéralda : « Je ne vais plus à Zéralda. Les baigneurs restent habillés. (...). Les femmes attendent dans les voitures. (...). La mer est sans hommes. (...). Une mer sans chair. (...). Baignade interdite. (...). La mer est un vice. » (p. 81). Plus concrètement, ce rapport difficile à soi-même et aux autres, prenant la forme d'une blessure impossible à guérir, trouve aussi ses racines dans le discours social. En effet, se définir dans une culture ou dans l'autre n'est pas aisé, pour le "Je" de la narratrice car son être excède à chaque fois le cadre pré-établi dans lequel on voudrait la cantonner, tant en France qu'en Algérie. Faut-il pour cela, qu'une appartenance soit tue pour en valoriser une autre ? La narratrice, préfère plutôt être : « La France avec L'Algérie » (p.11). Mais la situation intérieure vécue est si complexe qu'il devient impossible de se définir, comme cela est évoqué dans *Garçon manqué*:

L'idée de la mort viendra de ces gens que je croiserai en France, de ces inconnus. Qui forceront ma vie. De ces Français vers la petite Algérienne. Qui voudront s'instruire. (...). Tu t'entends bien avec tes grands –parents français ?(...). Qui es-tu vraiment ? Française, algérienne ? On préfère t'appeler Nina plutôt que Yasmina, Nina ça arrange. Ça fait espagnol ou italien. Comme ça on n'a pas à expliquer nos fréquentations. (p. 126-127).

Cette manière d'être dans la contrainte de mettre en avant une identité au

détriment de l'autre, et jusque dans la manière de se nommer semble dépouiller le "Je" d'une partie de soi, aussi fondamentale que la première. Porter le fardeau des autres au sein de son propre corps, renvoie à s'envelopper de leurs souffrances : « Mon corps est aussi le corps du monde, » (p. 25), rappelle la narratrice dans *Mes mauvaises pensées*. L'enjeu ne réside donc pas dans la recherche d'un : « sujet avec des racines profondes » (p.47), mais plutôt dans le fait de ressusciter les morts par le biais du langage : « par notre manière de les raconter, ce sont eux les livres, ce sont eux l'écriture qui court, ce sont eux les petits papiers amoureux. » (p.47). La narratrice, pour mieux illustrer ses liens, recourt d'ailleurs à l'image « du sujet buvard » qui absorberait toutes les tensions et toutes les blessures, invoquant, à ce titre, un rapport inversé vis-à-vis du cours de l'histoire familiale. Dès lors, le "Je" enfante, d'une certaine manière sa famille et son histoire. En sa qualité de sujet qui concentre toutes les violences, la métaphore de la peau buvard semble fortement restituer cette image : « Je lis dans un livre qu'il y a un sujet buvard dans une famille, que c'est dans le système même de la famille, une peau qui prendrait tout ; mes livres sont faits de cette peau, la peau lisse et fragile, la peau photographique, mes livres sont devenus mes livres miroirs, » (p.28-29-). Comme on peut le constater, l'écriture a une fonction réparatrice et réconciliatrice : « nous sommes une famille éclatée (...), je répare les liens ; c'est un travail de magicien, » (p.81). Au bout du compte, l'écriture, dont le pouvoir d'absorption est intense, nous semble participer d'une dimension créatrice et non destructrice du "Je" : « J'ai l'idée d'une thérapie contagieuse, en me soignant, je crois soigner tous les gens de mon cercle, ma famille, », (p. 137).

Du fait de ses multiples appartenances, le "Je" se présente donc aussi bien dans sa singularité que sa pluralité. Chez Nina Bouraoui, les liens, comme autant de traces identitaires, sont reconnus et revendiqués, sans pour autant participer à fixer l'identité. Tout au contraire, elle est en constante élaboration, l'auteure donne la prééminence à une reconstruction identitaire à travers l'écriture. L'exploration du thème du corps sous ses multiples aspects confère à l'œuvre des identités plurielles, en est encore une illustration significative.

2- Le corps mouvant et ses « intersexions »

Quel rapport au monde cette problématique du corps soulève-t-elle, du fait qu'il apparaît dans toute l'œuvre comme un lieu complexe et ambigu ? Comment l'auteure explore-t-elle les multiples traces de la corporéité par la médiation de la fiction ? A quel espace illimité de signes, par la mobilité des formes du corps, le lecteur fait-il face ? Quel en est l'impact sur la définition de la notion de l'identité, si tant est que l'œuvre est investie par les multiples modalités de « l'intersexion » ?

La vision sexuée de l'écriture de Nina Bouraoui amène à constater que le corps est un champ de bataille scriptural où se déploie une quête identitaire portée par un incessant mouvement de renouvellement. L'espace corporel, en état de rébellion, est en effet un enjeu crucial dans sa pratique littéraire du fait qu'il intervient comme mode de communication privilégié dans son expression autobiographique et son discours personnel. Les métaphores à valeur créatrices, référant à de multiples modalités de la perception du corps, rendent compte d'une élaboration interrogeant l'identité sexuée dans ses assignations. C'est une identité corporelle, qui, par diverses connexions, tend à s'inventer d'autres spatialités pour se créer. Cette dynamique du corps à la recherche d'un au-delà de lui-même, où les organes des sens s'attribuent d'autres fonctions, semble reposer sur le concept « du corps sans organes »¹⁹¹ dans le sens que lui attribue Gilles Deleuze: « Le corps sans organe est un corps affectif, intensif anarchiste, qui ne comporte que des pôles, des zones, des seuils et des gradients. C'est une puissante vitalité non organique qui le traverse. »¹⁹² Les figurations diverses sollicitées par le détour de la force du désir, notamment celui d'exprimer le rapport charnel avec l'écriture, déplacent le corps vers d'autres registres et d'autres formes. Cela s'illustre chez Nina Bouraoui par la mise en place de corporéités provocatrices (corps mutilé, corps déformé, corps outrageusement sexualisé, corps torturé..) qui sont autant d'identités possibles produisant un discours tendant à rejeter le déterminisme de la sexuation et de la sexualité conventionnelle. Dès lors, la division fondée sur la binarité du féminin et du masculin, c'est-à-dire de leur construction sociale et culturelle basée sur une idéologie n'a plus de sens lorsque le lecteur est confronté aux images et aux effets esthétiques de ces textes. Le corps, qui ne se laisse donc pas cerner dans des

¹⁹¹ Formule inspirée d'Antonin Arthaud pour qui les organismes, au sens d'organisation, représentent une menace pour le corps et la création.

¹⁹² DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993, p. 164.

catégories, fait en sorte de déconstruire les frontières sexuées autant que les identités. Telle est donc la relation qu'entretiennent les personnages avec l'image de leur corps pour dire leur rapport subversif au monde.

Dans *La Voyeuse interdite*, le recours à la métaphore végétale et l'éclosion palpitante de la nature participent d'une vision créative de l'écriture et de la relation du corps avec l'œuvre. La pulsion des désirs incontrôlables se révèle à travers le paysage intérieur agité du personnage Fikria, qui désire posséder son corps, quitte à le transfigurer. En effet, les images exhibitionnistes et cruelles, non moins poétiques, faisant apparaître un corps détruit et saccagé, ou encore un corps fleuri, sont l'effet non verbalisés de ses maux inexprimés. Ainsi, le corps en proie aux manifestations insistantes des sensations se réincarne au contact de la nature. Il échappe alors à sa captivité et entre poétiquement en scène :

Étais-je morte ou semi-consciente ? Je ne sais plus. Je me souviens uniquement d'un rêve, (...). J'étais dans une clairière (...), les épis secs picotent mes mollets, (...). Le chant des arbres qui saignent m'appelle, (...).

(...), j'enduis mon visage d'extase secrétée généreusement par les arbres mobiles, je me roule dans l'herbe, déclame des vers bucoliques et bénis la nature, le vin et la jouissance ! les tiges transparentes massent mon corps, embrassent mon visage et l'humectent d'un délicieux parfum ambré, la lymphe court le long des membres verts et le cœur de la terre tambourine pour accélérer le flux sanguin des viscères végétaux, (...) sous mes yeux, s'opérait l'étrange alliance de deux natures incompatibles. (p.110- 111-112).

L'image exubérante qui surgit tend en effet à mélanger deux éléments hétérogènes : l'aspect humain et l'aspect végétal, et jusqu'à la confusion. Cela rend compte de la volonté de libérer le corps de ses entraves. L'énergie vitale de survie qui se dégage de ces images permet de le dynamiser et de le propulser vers une corporalité autre qui le renouvelle. Il y a dans cette démarche l'expression d'une tentative de se

protéger contre le corps de la mère¹⁹³, vu comme une menace, selon la théorie psychanalytique de Julia Kristéva.¹⁹⁴ Fikria, réifiée en femme- plante poussant en tout sens ses ramifications, se détourne de la mère et déplace son désir vers la nature. En fait, le rapprochement de ces deux mondes concourt à produire la figure étendue d'une sexualité mixte et équivoque. Le corps semble, d'une part, dépasser l'ordre humain sexué, et de l'autre, affirmer son hybridité et son « intersexion ».

La représentation du sexuel est liée, d'autre part, à une perception maternelle dévalorisante et se présente alors de manière subversive. Dans *La Voyeuse interdite*, figurer le corps de la mère dans une image avilissante et monstrueuse, c'est faire violence au corps maternel et porter atteinte à ses dimensions symboliques, aussi bien au plan filial, moral que social :

Un bout de vie est resté coincé dans le ventre de la génitrice, ça semble faire mal ! Un tuyau fuit, une éponge crache sa mousse sur le mur de faïence, il fait chaud et humide dans la petite cuisine aveugle. (...). Toi ? Je devine en ton milieu un trou béant, un œil grand ouvert dont les bords meurtris n'existent plus, un cratère asséché qui se souvient cependant de ses feux et de ses coulées lointaines rarement fécondes. » (p. 34-35).

L'indétermination de l'image qui apparaît est à la mesure du rapport conflictuel à la mère, dont l'image, sous l'œil transgressif de Fikria, « sœur de deux monstres végétaux en instance de mort » (p.65), se décompose et se métamorphose alors dans un corps indéfini, car le corps : « est le pire des traîtres, sans demander l'avis de l'intéressé, il livre bêtement à des yeux étrangers des indices irréfutables : âge, sexe, féconde pas féconde ? » (p. 61).

Ce que nous constatons, c'est que l'écriture du corps sexué dans ce roman sous-tend un discours contestataire dirigé contre la mère, en réponse à la violence destructrice du regard de celle-ci sur sa propre identité féminine.

¹⁹³ Nous nous référons à l'impact de la vision de la scène primitive sur le psychisme du personnage féminin dans le roman, (p. 34-38).

¹⁹⁴ KRISTEVA, Julia. *Les Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980. (Coll. Tel quel).

Ce rapport charnel au monde se donne encore à voir dans les autres récits de l'auteure. Nous le voyons, par exemple, très nettement dans le travail de création réalisé sur le personnage dans *L'Age blessé*. Le corps et la nature sauvage, vivante et rebelle semblent ne pas marquer de limites dans ce texte :

Comprise aux bêtes, aux arbres, au vent, à l'humidité du bois, je suis une branche, un fantôme, une maladie, ma fonction est biologique, je contribue à l'équilibre des natures, au noir de la forêt, la terre est ma dentelle, mon cimetière est illimité, contraire au petit jardin clos où les tiroirs et les trappes se réservent à l'avance. (p.53).

Le personnage féminin réfractaire à la société trouve refuge dans une forêt. Ni le temps, ni l'âge ne comptent pour cette narratrice contemplatrice qui préfère être sous le coup de sentiments et sensations érotisées lui permettant de se fondre dans les éléments. Elle se transfigure en un corps à la fois humain, animal, végétal et minéral qui ignore la division. Car dans ce mélange indistinct, pourtant intime et rassurant, cette « femme d'âge blessé » (p.77), est plutôt animée par une profonde aspiration à l'unité, tel un corps androgyne et symbolique de la création. C'est ce qui semble se révéler, si nous mettons en lien la puissance imaginative de cette narratrice et le jaillissement de l'écriture qui se crée au fil de la lecture. Les deux se nourrissant l'une de l'autre, ainsi que nous le lisons dans ce passage : « J'éventre et bat la terre comme on fouille les restes d'une histoire, ses écorces, à coups d'ongles, de pieds et de poings, je me défends contre l'oubli, je capture mes images sous le sable et les graviers, je cherche la preuve de mon existence lointaine, (...). Ma mémoire prend figure de terre, » (p. 50). Cette quête identitaire corporelle, qui semble s'ouvrir à toutes les potentialités de création, s'affirme être un attachement à l'enfance et à ses valeurs authentiques. C'est un retour aux origines significatif de la recherche d'un corps à corps fantasmatique et fusionnel avec le monde des sens, c'est-à-dire, des premières expériences physiques :

Je suis nouée à la terre, (...). J'y cherche un visage, très précis, une connaissance, j'y cherche un visage exact de l'enfant défigurée par les peurs, de perdre, d'attendre, d'arracher, de disparaître. (...). J'ai dû partir. J'ai quitté le monde pour le sous-bois. Je ne m'effraie plus. Les arbres se resserrent, (...), ils

soutiennent, abritent, caressent. Je suis prête. Mais l'enfant est là, (...). Elle m'arrime à son corps de lait. (...). Nous sommes en liaison. (...). Une chienne s'étrangle au bout d'un ruban bleu. Elle me tient. Seule la forêt permet cette extravagance. (p. 75-76).

Ici, la narratrice nous livre une corporéité sauvage et difficile à démêler car s'exprime en elle le désir de réunir deux états du moi à jamais séparés. Pour se protéger de la violence du désir humain qui voue le corps au destin charnel : « [elle] loge en forêt, au rang animal » en réaction : « au malheur du corps, à l'intolérable » de la sexuation de ce monde où : « Mille regards courent sur [sa] chair.» (p78). Ce qui est souligné dans ce discours est que le désir de fusion du corps à la nature apparaît sous les traits d'une « intersexion » et de la confusion des identités.

Dans *Le Jour du séisme*, le corps est davantage minéral et géographique. L'écriture suggère symboliquement une force d'ancrage du "Je" dans un lieu pour faire corps avec le paysage algérien et revendiquer ses liens profonds, mais également faire le deuil de sa perte. Le corps est un champ de ruines qui a laissé autant de traces dans la terre que celle-ci sur le corps, d'où les jeux d'incarnation et les émotions suscitées. Il garde à cet effet un réservoir de sons, d'images et d'odeurs ineffaçables :

Le temps, une sensation disparaît. Je garde la durée des gestes, mes genoux, pliés, mon visage, posé, mes doigts tendus, mes chevilles immobiles. Je reste encore. Je n'ai que le devoir d'être vraiment. Je sais le corps et la chair, son secret rouge. Je sais le flux du sang, une traversée. Je sais la fièvre des peaux. Je sais le bruit du cœur, une présence, l'être dans l'être, niché. Je suis en vie. (p.27).

Cette ambiguïté corporelle semble donner lieu à une corporéité extensive du corps à la recherche d'un espace étroitement lié à la thématique de l'exil abordée par l'auteure d'œuvre en œuvre. Mais, en tant que cette terre, investie de désirs, fait communiquer au corps des sensations de jouissance infinie, elle est de ce point de vue susceptible d'être un partenaire dans une relation amoureuse et sexuelle dans l'imaginaire poétique du "Je" : « Je cours sur la plage de Moretti. Je tends mon corps vers la vie. Je jette mes

vêtements. Je passe les hommes. (...). J'entre en mouvements lents et décomposés. L'eau est une pression. Le soleil vient par rais, obliques. Le bruit est un mélange de râles et de sauts, des ébats. (...). La mer est un autre corps qui enveloppe.», (p. 41-42). Cependant, faut-il le préciser, ce rapport émotionnel et physique entre un corps humain et un corps minéral est un corps intime métaphorisé. Il est donc déplacé vers une sexuation intermédiaire qui le présente dans un état d' «intersexion».

Les multiples images relevées participent de l'élaboration d'une spatialité métaphorique du corps de l'écriture qui implique de la concevoir dans sa matérialité visuelle et sa composante charnelle, et par conséquent créative.

Le corps dans l'écriture de Nina Bouraoui est donc le lieu de toutes les subversions, et les images sur lesquelles insiste, à juste titre, l'auteure, sont révélatrices de son projet autobiographique et de ses questionnements identitaires. Les expériences perceptives du corps, mû par la force du désir d'être autre, montrent une capacité à se créer dans diverses corporalités qui le dégagent des lieux d'aliénation et le placent dans l'indéfinissable. Ainsi, l'important pour l'auteure, qui conçoit le corps comme une construction, est de se réapproprier son langage et de déconstruire sa conception conventionnelle. Dès lors, il s'exprime davantage dans « l'intersexion » des identités, comme le montrent les multiples facettes complexes de son œuvre.

Le discours de l'auteure sur la marginalité sexuée laisse clairement ressortir le thème de l'homosexualité en le rapportant à des textes littéraires et à des expressions artistiques connus. Rapprocher l'écriture de l'auteure de la catégorie thématique de l'homosexualité permettra de voir en quoi ce recours peut faire partie du cheminement identitaire de cette même écriture.

3- Marginalité(s) en extension et « intersexion »

Les textes de Nina Bouraoui, au plan générique et thématique, se laissent en partie saisir à travers la revendication d'une identité sexuée féminine qui récuse les traditionnels rapports sociaux de sexe. L'auteure semble aussi se distinguer et se reconnaître dans ces écritures. Par là, elle revendique un champ marginal qui suscite autant l'intérêt qu'un certain rejet, du fait même du scandale que peuvent lui associer les lecteurs moralisateurs. L'irruption dans les textes de la figure de l'auteure se reconnaissant dans une sexualité non normative tend à rapprocher l'œuvre d'autres

auteurs qui l'ont eux-mêmes affirmée. De ce fait ces écrivains ont produit leurs œuvres dans un contexte de subversion. Pour repères, ce sont entre autres, Colette, Marguerite Duras, Annie Ernaux, Georges Bataille, Oscar Wilde, Vladimir Nabokov, Virginia Woolf, et en particulier Violette Leduc et Hervé Guibert. Ces références d'identification littéraires redondantes chez l'auteure lui permettent de se reconnaître globalement dans leurs démarches artistiques. Les similitudes s'affirment dans le fait que ces auteurs convergent vers une situation de marginalité qui se présente comme une ligne de démarcation désignée, selon Maingueneau, par l'« identité paratopique :

La paratopie d'identité – familiale, sexuelle ou sociale – offre toutes les figures de la dissidence et de la marginalité, littérale ou métaphorique : mon groupe n'est pas mon groupe. Paratopie familiale des déviants de l'arbre généalogique : enfants abandonnés (...), orphelins... Paratopie sexuelle des travestis, homosexuels, transsexuels... Paratopie sociale des bohémiens et des exclus d'une communauté quelconque : village, clan, équipe, classe sociale¹⁹⁵...

Ce que nous constatons, c'est qu'au-delà des orientations esthétiques de chaque écrivain et la différence des conjonctures ayant prévalu à leurs écritures, ils ont été novateurs et provocateurs, dans la mesure où leurs œuvres ont opéré des ruptures avec certaines normes établies au plan social et celui du champ littéraire institutionnel. La marginalité dans le domaine littéraire ou artistique est souvent un gage de nouveauté et de créativité. Au fur et à mesure de l'évolution des normes esthétiques, leurs talents se sont confirmés par leurs pairs et dans l'espace social. Ils constituent actuellement des figures canoniques et incontournables de la littérature contemporaine. Par ce biais, l'écriture de Nina Bouraoui semble participer d'un positionnement esthétique appréciable et vise également à créer, par cette filiation littéraire affirmée, les conditions de sa création au sein de cette paratopie d'identité. Ainsi, en posant les possibilités de réception et de légitimation institutionnelle de sa pratique littéraire, l'auteure élabore sa propre stratégie d'appartenance. Cependant, la réappropriation du thème de l'homosexualité par un autre regard, un autre contexte culturel et des techniques d'écriture singulières, tend plutôt à enrichir cette mémoire littéraire commune.

¹⁹⁵*Ibid.*, p.86.

Au plan narratif, cette paratopie chez Nina Bouraoui s'avère créatrice. Elle s'exprime par le biais du contenu des textes, dans les traits des personnages marginaux, à l'instar de Fikria, Zohr, dans *La Voyeuse interdite*, Nina, dans *Garçon manqué*, ou encore le personnage- narrateur dans *Le Bal des murènes*, qui sont autant de figures paratopiques. L'auteure exploite aussi cette marginalité en produisant un contre-discours qui déploie sans cesse les thèmes de l'homosexualité féminine, par exemple, à travers la figure de Marie dans *La Vie heureuse et Poupée Bella*. Dans *Mes mauvaises pensées*, la narratrice-personnage principal et écrivaine se présente d'ailleurs prise dans la tourmente des relations amoureuses féminines. Par là, se pose la remise en cause de l'ordre sexué convenu. Enfin, les paramètres signifiants de ce décalage se révèlent dans la mise en place d'un appareillage paratextuel ambigu représenté dans les procédés de dédoublement, les titres et d'autres indices génériques.

Un des auteurs, à qui Nina Bouraoui rend un hommage singulier pour le caractère pertinent de son écriture, est Hervé Guibert. Il est considéré par elle comme « un amant de papier », elle entrevoit même avec cet auteur une « intertextualité amoureuse », C'est ce que déclare l'auteure :

Pour moi, chaque livre, chaque auteur est une rencontre, et une des rencontres les plus importantes reste Hervé Guibert : j'ai une passion démesurée pour ses textes, pour son écriture sublime et sa très grande responsabilité en tant qu'auteur qui fait participer le lecteur, dans la honte, la gêne, ou autre chose encore¹⁹⁶

Il est donc clair que Nina Bouraoui s'investit davantage et se reconnaît donc en tant que lectrice inconditionnelle de ces textes. Il reste pour elle l'écrivain qui s'est le plus sincèrement exprimé sur sa vie vis à vis du lecteur. L'influence de cet écrivain est particulièrement notable dans *Mes mauvaises pensées*. La référence à cet auteur est clairement signalée dans un rapport intertextuel avec le titre d'un roman de Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990). Pour exprimer, par exemple son rapport charnel à l'écriture, l'auteure s'inspire de Guibert comme un miroir textuel :

¹⁹⁶ KAPRIËLIAN, Nelly. « Nina Bouraoui, écrivain ». Dans *Les Inrockuptibles*. Novembre, 1999, n° 220, p.74.

Chaque roman vient du désir, je crois. C'est ce que je ressens chez Hervé Guibert, dans ses livres, dans son film sur sa maladie, dans sa voix qui fait l'inventaire de chaque parcelle de peau, de chaque signe du sida, ce n'est pas un langage médical, c'est un langage sensuel. (...), je dois tout écrire pour tout retenir, c'est ma théorie de l'écriture qui saigne. (p.20).

Plus loin dans ce récit, la narratrice tente encore de se reporter à Hervé Guibert pour imaginer la relation intime qui la lie à son écriture. La relation intertextuelle qui s'établit est celle d'une identification du sujet de l'écriture à une référence littéraire susceptible de mieux le dire, comme s'il se reproduisait par le biais cette intertextualité. Ainsi, pour évoquer son étreinte charnelle et passionnelle qui la lie à la Chanteuse, elle préfère la décrire dans le sillage de Guibert dont la figure littéraire tend à fonctionner comme une stratégie de communication :

Nous fêtons le jour de l'an à l'hôtel Royal, la Chanteuse suit une thalassothérapie, à cause des concerts, de la fatigue, du corps si pétri, si désiré si haï par moi. Je prends Les Gangsters d'Hervé Guibert, la chanteuse dit que c'est une écriture trop froide pour elle, Guibert est mon propre feu, je rêve d'une transmission, d'un langage siamois, le sien sur le mien comme deux corps imbriqués. (p.48).

Hervé Guibert semble être une obsession pour cette narratrice-écrivaine, elle l'associe à tout ce qui a trait à l'art, en général, et à la thématique de l'homosexualité féminine en particulier :

C'est une obsession chez moi, cette beauté, ce plein de beauté, mes premiers livres qui sont trop écrits, à cause de la beauté, mes amies, ma famille, mes traversées du Louvre, (...), pour être dévorée de beauté, (...), les garçons nus, les livres d'Hervé Guibert, les photographies de son amour, les garçons du Marais, Laura Palmer dans Twin Peaks, les amantes de Mulholland Drive,

Se mesure alors la portée transgressive et subversive d'une telle écriture dans le champ littéraire franco-algérien, et on rappelle à cet effet, la réception mitigée de *La Voyeuse interdite*.

Pour ce qui est des liens intertextuels de l'auteure avec encore d'autres écrivains, l'importance de l'influence de Marguerite Duras est considérable. Nina Bouraoui semble lui vouer une admiration sans mesure. Son dernier roman *Appelez-moi par mon prénom* (2008) réactualise dans son récit la relation qui a lié Marguerite Duras à Yann Andréa, un lecteur devenu amante. Le roman reproduit en fait cette relation en mettant en scène une narratrice-écrivaine, qui, par le biais d'internet, tisse progressivement une relation amoureuse avec un lecteur plus jeune qu'elle. Des affinités dans les structures narratives des textes sont aussi à relever entre ces deux auteures qui jouent intensément sur le pouvoir du langage, le registre plus ou moins autobiographique et l'implication intense du lecteur. Il convient de signaler que les propriétés musicales et visuelles du langage relevées dans les textes de l'auteure sont à rattacher avec certaines œuvres de Duras, comme *Moderato cantabile* (1958).

Violette Leduc¹⁹⁷ est aussi une figure qui s'impose pour l'auteure. L'écriture, comme expérience existentielle pleinement charnelle et affranchie des normes, attire Nina Bouraoui. En effet, ces deux auteures exploitent à outrance la quête identitaire en rapport avec les liens familiaux et les liens d'amour teintés de scandale, notamment les amours féminines. Les personnages féminins représentés sous un mode victimaire dans l'œuvre bouraouienne sont aussi récurrents chez Leduc. Leur tendance à l'épanchement et aux paradoxes semble tenir de la « passion de l'impossible ».¹⁹⁸ Le rapport au corps, le désir et l'homosexualité féminine renforcent les liens d'écriture avec celle de Nina Bouraoui. Dans le passage qui suit une scène décrivant le rapport à la mère dans le récit *La Bâtarde* rappelle curieusement d'autres, lues dans *La Voyeuse interdite* et dans *Mes mauvaises pensées* :

Ma mère a voulu, après la mort de ma grand-mère, changer une petite fille en amie intime. Hélas ! pour elle et pour moi, j'ai été

¹⁹⁷ Violette Leduc est l'auteure de *L'Asphyxie* (1946), *L'Affamée* (1948), *Ravages* (1955), *La Bâtarde* (1964), *La Folie en tête* (1970).

¹⁹⁸ LECARME, Jacques et Eliane LECARME-TABONE. *L'autobiographie*. Paris : Armand Colin, 1999. (Coll : U. Lettres), p. 222.

*son réceptacle à douleur, à fureur à rancœur. L'enfant retient sans comprendre : un océan de bonne volonté recevant un océan de paroles*¹⁹⁹.

Dépassant donc la concentration sur le moi auteur, l'écriture de Nina Bouraoui est parsemée de nombreuses références intertextuelles qui la fragmentent, la déconstruisent et la crée. En effet, l'auteure, en se revendiquant aussi bien au plan thématique que narratif de ces figures littéraires tutélaires majeures, elle s'approprie leurs créations tout en stimulant la sienne propre.

L'identité dans l'écriture de Nina Bouraoui a montré que celle-ci, tout en exprimant son caractère autobiographique, se crée continuellement. Elle s'est manifestée à travers la perspective d'un "Je" hybride dont les appartenances multiples sont déconstruites et revendiquées. Elle s'est également figurée dans des corporéités plurielles et insaisissables qui ont permis au corps de dépasser les assignations identitaires sexuées conventionnellement établies. Elle s'est aussi représentée par le biais de textes d'autres auteurs dans une tentative d'intégration et d'identification qui la réactualise et affirme davantage les enjeux de cette pratique littéraire. Autant dire que cette écriture du moi tente de dépasser la dimension individuelle en affirmant la dynamique élargie de ses liens à « l'intersexion » de la double origine.

¹⁹⁹ LEDUC, Violette. *La Bâtarde*. Paris : Gallimard, 1964, p.40.

Troisième partie

S'écrire d(e)ans la double origine

Chapitre 1

Du caractère intermédiaire des œuvres

L'écriture de Nina Bouraoui est porteuse de liens et de ruptures aussi bien dans les champs littéraires qui l'impliquent, que dans son fonctionnement textuel. Ses récits, indissociables de son vécu, rendent compte d'une pratique littéraire spécifique qui négocie ses liens identitaires dans deux contextes biographiques différents et difficilement conciliables. Par une mise en mots et un regard personnel l'auteure semble se réapproprier sa propre vie en traçant un rapport opaque et sinueux avec l'espace autobiographique des origines. Comment les œuvres du corpus interrogent-elles alors leur appartenance à cet espace ? Quelles stratégies génériques sont mises en place, et pour quels enjeux ?

1- Une pratique autobiographique spécifique

Nina Bouraoui, lorsqu'elle en vient à l'écriture autobiographique dans des conditions socio-historiques et culturelles spécifiques avec *Le Jour du séisme* et *Garçon manqué*, ouvre une autre voie dans sa démarche créative. Mais, déjà derrière elle, une série de textes extrêmement travaillés et considérés comme inabordables, pour l'effet d'étrangeté et de provocation qui s'y déploie, ont déjà confirmé ses talents d'écrivaine. Au centre des préoccupations de la première manière de l'écriture retentit de façon récurrente -même si elle n'est pas explicitement dite dans ses textes- la symbolique de la figure paternelle avec toute la complexité dont une écriture intime peut en rendre compte lorsqu'elle relève de contextes historiques et sociologiques précis qui impliquent pour l'interpréter de prendre en compte la théorie postcoloniale et l'hybridité.²⁰⁰ Cela se perçoit dans la nature conflictuelle de la relation des personnages féminins face au père et à sa symbolique patriarcale. Mais c'est également le cas face à la culture maternelle subordonnée à l'Histoire et à des conditions géopolitiques dans la mesure où l'écriture bouraouienne est une pratique textuelle relevant de paradigmes de lecture ouverts du fait de sa forte inscription dans la réalité sociohistorique, et dans ce sens, les « situations et expressions transculturelles qui se manifestent dans des formes

²⁰⁰ GEHRMANN Susanne et Claudia GRONEMANN. *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française : Du genre à l'espace- l'autobiographie postcoloniale- l'hybridité*. 2006. Paris : L'Harmattan. (Coll. Etudes littéraires maghrébines).

littéraires spécifiques, [sont] difficiles à comprendre au moyen de la pensée occidentale. »²⁰¹

Se détachent au sein de cette première étape, des variantes textuelles dont les contenus diffèrent quelque peu de ceux de *La Voyeuse interdite*, du fait de l'indétermination de leurs espaces narratifs. Cela semble révéler un malaise et des remises en question chez l'auteure, à la suite des accusations dont elle a fait l'objet lors de la réception de son premier roman. Nina Bouraoui, qui semble encore touchée par cela, revient sur cette question dans *Mes mauvaises pensées*, signifiant qu'elle se serait retrouvée seule face à cette expérience personnelle avec le public et regrette le fait de n'avoir pas été soutenue et défendue par son éditeur, chez qui elle publia ses deux premiers romans. L'auteure, ébranlée par son premier succès entaché de critiques sévères, vivrait-elle une crise personnelle et au sein même de l'écriture, qui se heurte en fait à la réalité contextuelle de l'époque ? Le fait d'installer des fictions incommunicables et autotéliques à la suite de ce roman rendrait-il compte de cette période de silence dans ses récits, et qui apparaissent refléter une sorte de compromis avec la réalité ? L'écrivaine à ce propos déclare avoir changé de manière. Mais on peut voir dans cette première phase, et dès le premier roman, une tendance à accumuler et justifier toutes les raisons pour mettre en avant un « être féminin autre », avec l'émergence d'une représentation féminine autre légitimée dans et par l'écriture. Ainsi, à travers l'évolution thématique et générique de ses textes apparaît la poursuite d'un trajet autobiographique affirmant une identité féminine spécifique qui inscrit au cœur de l'écriture les figures du père et de la mère comme entités structurantes et paradoxalement conflictuelles. Et, c'est à partir de leur représentation, dans de multiples variations, que l'auteure va entreprendre de s'explorer dans un contexte de liens et de ruptures.

L'ensemble de ses textes écrits à la première personne forme un tout, car au-delà d'une énonciation aux formes diverses, apparaît une certaine unité textuelle dont l'aboutissement et l'approfondissement semblent s'accomplir dans et avec *Mes mauvaises pensées*. Au fil de ce développement, se saisit cette différence qui montre que cette mutation dans l'écriture concerne aussi bien la forme des récits que leurs contenus. La mise en place de stratégies stylistiques semble être également l'effet de

²⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

contraintes et de compromis en rapport avec le vécu biographique de l'auteure-écrivaine face aux effets de la réception de son œuvre.

Au travers des quatre textes de notre corpus principal se dégage un parcours tortueux élaboré qui favorise le déploiement d'une parole individuelle validée et légitimée par la scène de l'analyse, figurée dans le dernier roman du corpus. La trajectoire scripturale va développer au fil des parutions des œuvres un récit de vie même et autre qui chemine progressivement vers un point de jonction originel : celui de la figure de la mère²⁰² et celle de la mort travaillées par une démarche artistique hétérogène et renouvelée d'un texte à un autre. Il faudrait donc chercher à comprendre comment l'écriture, ses formes et la vie interagissent et décident du sens de l'œuvre. A cet effet, la démarche sera inductive et en corrélation avec la réception faite à l'œuvre pour voir comment le biographique module l'écriture et se projette dans la forme même. Seront examinés aussi les multiples déplacements et replacements narratifs, en l'occurrence le parcours d'un trajet sinueux de l'écriture.

Une lecture de l'ensemble de l'œuvre romanesque de Nina Bouraoui par un mouvement de recul, livre une sorte d'itinéraire littéraire propre. Les mises en scène déployées, consacrant des personnages (de même type) en mal d'identification et récusant leurs parents biologiques avec toute la symbolique qui y réfère, semble avoir pour fonction la naissance d'une écrivaine. C'est en effet une façon propre d'envisager un univers artistique, initié dès le premier roman. On y lit surtout des ressentiments cachés et des règlements de comptes avec sa propre famille et la société : Nina Bouraoui étant le produit culturel d'un mariage mixte entre un Algérien et une Française. Se posant ainsi, l'écriture ne peut échapper au référentiel et aux conditions de son émergence. Elle est bien déterminée aussi bien par la primauté d'une expérience individuelle que par la réalité sociologique environnante.

D'un point de vue générique, l'œuvre de Nina Bouraoui, par les nombreux traits d'identification avec la vie de l'auteure, tend à s'inscrire dans le champ problématique de l'autofiction, domaine de recherche toujours en débats qui connaîtra une importante avancée théorique vers la fin des années quatre-vingt-dix. Malgré la profusion des

²⁰² Le lien à la mère, à travers les figures qui apparaissent, est à la fois cruel et apaisant. C'est dans cette proximité que surgit la blessure et la faille avec toutes les associations qu'elles génèrent. Ce qui est encore perceptible est ce sentiment de fragilité que l'auteure s'attèle à décrire et à rendre presque vivant.

tâtonnements terminologiques et des définitions proposées, le statut épistémologique de cette notion est toujours en perpétuelle remise en question ; ce qui ouvre de nombreuses perspectives d'analyse des textes aux statuts génériques instables à l'instar de ceux de Nina Bouraoui qui s'efforce de s'exprimer en faveur du renouvellement littéraire de l'autobiographie lui permettant de dire la réalité vécue à travers la fiction. De ce point de vue, ce terme apparaît comme un paramètre de variabilité qui semble redéfinir l'écriture autobiographique dont le sens diffère d'ailleurs d'un critique à un autre. Si Doubrovsky « l'employait dans le sens large et contestable de « récit littéraire », voire d'œuvre d'art, (...) la majorité des critiques lui conservaient, à l'instar de Dorrit Cohn, la valeur de « récit non référentiel » ». ²⁰³ De cette divergence épistémologique, s'expliquent les conceptions contradictoires de l'autofiction dans la vision ²⁰⁴ de Gérard Genette et Vincent Colonna par rapport à celles de Doubrovsky. Philippe Gasparini considère que celui-ci, comme d'autres écrivains contemporains, a repris les motifs de l'autobiographie canonique bien établis dans la mesure où il s'agit de :

sa vie individuelle, l'histoire de sa personnalité, voilà le sujet que traite Doubrovsky en remontant à l'histoire de ses parents, à son enfance, à son adolescence, à ses études, à ses voyages, à ses expériences amoureuses et professionnelles, à son mariage, à son divorce, à la mort de sa mère, en racontant ses rêves, ses fantasmes, ses angoisses, ses séances d'analyses, ses cours. ²⁰⁵

A propos de la manifestation des signes du romanesque dans l'autobiographie en tant que stratégie littéraire, Marie Darrieussecq pense que : « [l]e choix de la fiction n'est pas gratuit (...). Puisque l'autobiographie est trop sujette à caution et à condition, et puisque l'autofiction est littérature, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de

²⁰³ *Ibid.*, p. 109.

²⁰⁴ « Le premier sens du mot autofiction, rappelle Gasparini, (...) est celui que lui ont donné Philippe Lejeune, Gérard Genette et, surtout, Vincent Colonna, à savoir « Fictionnalisation de soi ». *Op. cit.*, p.296.

²⁰⁵ *Ibid.* p.28.

la fiction... »²⁰⁶ Philippe Lejeune, lui, soutient que: « [l']autobiographie gêne. Elle gêne intellectuellement, esthétiquement, affectivement. ».²⁰⁷

Il est à noter cependant que l'autobiographie possède inévitablement un caractère fictionnel du fait des transformations involontaires de la mémoire, de la réalité subjective éclatée et de la mise en mots d'un vécu, passant par la médiation de l'écriture dont les fonctions peuvent être thérapeutiques et communicationnelles. D'autre part, on sait que : « La rédaction et la structuration de l'histoire se font dans un temps postérieur à celui de l'évènement décrit, ce qui entraîne un décalage susceptible de transformer la réalité vécue. ».²⁰⁸ Selon Lacan, le sujet ne se construit que par et dans le langage et se doit de suivre : « une ligne de fiction, à jamais irréductible ».²⁰⁹ Cela corrobore encore la réflexion de Paul Ricœur qui note que : « [l']a première manière dont l'homme tente de comprendre et de maîtriser « le divers » du champ pratique est de s'en donner une représentation fictive ».²¹⁰ A propos de la part de vérité que peut receler la fiction François Mauriac affirme enfin que : « [s]eule la fiction ne ment pas ».²¹¹ Ce qui donc peut être questionné, c'est bien le statut du vraisemblable, de la sincérité, de la vérité et de l'authenticité dans le cas de l'autofiction qui se présente au lecteur à travers deux pactes contradictoires pouvant correspondre au chemin tortueux de l'écriture de l'auteure ne cessant de remettre en question la notion d'identité et la genericité de ses textes. Il faut signaler que l'adoption de cette grille de lecture est complémentaire à celle qui a été initiée précédemment pour montrer les multiples postures du "Je" et la particularité de cette écriture de soi par l'inclusion des autres.

Cela dit, en quoi les textes du corpus, de par les traits qui les constituent et les moyens mis en œuvre par l'auteure, révèlent-ils leur caractère autofictionnel et leur complémentarité structurelle qui participent à produire une œuvre unifiée? La double origine de Nina Bouraoui et de son écriture opérant des liens entre le biographique et l'autobiographique amène à poser d'autres questionnements. Quelles stratégies de

²⁰⁶ DARRIEUSSECQ, Marie. « L'Autofiction, un genre pas sérieux » Dans *Poétique*, n° 107, 1996, p. 372-373.

²⁰⁷ LEJEUNE, Philippe. *Pour l'autobiographie : Chroniques*. Paris : Seuil, 1998, (Coll. La couleur de la vie).p. 11.

²⁰⁸ OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal : XYZ, 2007. p.39.

²⁰⁹ LACAN, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je »[1966]. Dans *Ecrits*. Tome 1. Paris : Seuil, 1970. (Coll. Points). P.93-100.

²¹⁰ RICŒUR, Paul. *Du texte à l'action*. Paris : Seuil, 1986, p. 222.

²¹¹ MAURIAC, François. *Commencements d'une vie* [1932]. Genève- Paris : La Palatine, 1953, p.14.

dédoublings sont adoptées par l'auteure pour se dire et se cacher dans le jeu de la fiction et du réel ? Comment ce réel est-il stylisé par la fiction pour révéler des bribes du vécu ? Quelles en sont les implications pour la voix auctoriale et la construction de l'ensemble de l'œuvre fragmentée par une transgression identitaire et culturelle et un imaginaire propre ?

A- *La Voyeuse interdite* en double je(u)

Si le premier roman apparaît comme agressif au premier abord : « ce n'est pas qu'un vomissement de haine contre les hommes, c'est l'histoire d'un cheminement douloureux et nécessaire, et l'on peut reprendre, dans le même esprit, les mots célèbres de Simone de Beauvoir : " On ne naît pas femme. On le devient " »²¹² Fikria porte en elle toute la violence et les interdits instrumentalisés par sa société hostile à sa féminité naissante. Elle opère toutes les manœuvres imaginables pour ne pas habiter son corps devenu autant que sa maison une demeure étrangère, voire menaçante. Confrontée à ses émotions, à son désir de jouissance, et aux regards dénigrants la réduisant à son statut sexuellement biologique et charnel, elle n'a d'autres choix que d'attaquer ce corps à partir de sa propre chair et des maux qu'il induit. Ainsi, Fikria, au travers de sa narration, se dégage de son corps qu'elle détruit et donne à voir. Elle s'en invente en quelque sorte un autre pour contrer une représentation culturelle du corps façonnée par un idéal masculin. Son œil, aiguisé et bien informé des conditions vécues à cause de son identité de sexe, tente de porter un regard allant même au-delà du domaine du visible :

(...) un regard féminin ouvert sur un monde qu'il ne veut plus cautionner. (...) [son] œil inquisiteur et sans complaisance permet de remettre en question tous les interdits instaurés par la religion et par la loi des hommes qui enferment les femmes dans un système hermétiquement clos où l'unique évasion possible est le rêve et le désir (...) [de franchir] tous les interdits (...) pour exercer une résistance [qui participe d'] une

²¹² NAHLOVSKY, Anne-Marie. *La Femme au livre : Itinéraire d'une construction de soi dans les relais d'écriture romanesque. Les écrivaines algériennes de langue française*. Paris : L'Harmattan, 2010. p.176.

*reprise de perception des espaces interdits, (...) car elle est le premier pas d'une concrétisation d'un désir de liberté*²¹³.

En effet, en plus de la rue, l'autre espace interdit est le corps. En le mettant en discours, elle le fait sortir de sa captivité et le signifie autrement, voire outrageusement. Représentatif de l'état de Fikria, son récit dévide ainsi les maux confisqués du corps social en ruinant ses fondements idéologiques. Et en cela, on peut lire le geste rebelle et transgressif de celle-ci qui rompt ses liens familiaux les plus fondamentaux et brise par la même l'ordre de la parenté en la déconstruisant. D'un point de vue psychanalytique, cette démarche de l'écriture, dans sa quête des origines et la redéfinition de ses liens filiaux, semble participer d'un désir d'élaborer pour l'auteure son propre roman familial.²¹⁴ Les causes de ce chaos opérant chez le personnage une régression, s'explique dans sa découverte du mystère de l'origine perçu en « voyeuse interdite », à travers la scène interdite des ébats violents de ses parents animalisés à ses yeux : « J'ai vu mon père s'acharner sur ses deux grosses mamelles pleines de veines et de regrets (...). Formant un seul bloc animé sur les côtés par quatre membres bien agités, on aurait dit une outre grasse et poussive qui se débattait dans la berge; » (p.36). Cette situation psychique vient en plus s'ajouter au sentiment d'humiliation qu'elle connaît déjà, du fait d'être née fille de ces parents-là. Fikria, ne pouvant ignorer l'ordre sexué du monde qu'elle découvre, et sous l'effet d'un des « accidents psychiques »²¹⁵ dont elle est victime, refuse alors le déterminisme biologique et social. Dès lors, emportée par le tourbillon du dénigrement de soi, elle tend vers l'autodestruction.

Par le truchement symbolique et stratégique de la fenêtre, lieu d'ouverture de la parole et de l'espace, le corps se libère par l'œil dévorateur d'images de Fikria sous la plume de l'auteure qui:

dévoile tout un mécanisme très savant des angles de vision. Nina Bouraoui s'instaure, dans un comportement en chaîne, comme un " auteur qui regarde" la Voyeuse qui regarde". (...). Elle observe le monde dans un premier champ d'exploration et transmet à la griffe de sa plume d'écrivain de recréer son

²¹³ *Ibid.*, p.176-177.

²¹⁴ MARTHE, Robert. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Gallimard, 1972.

²¹⁵ MARTHE, Robert. *Op. cit.*, p. 115.

*regard par la médiation du personnage fictif de la Voyeuse (...), pour revenir dans les tréfonds du regard d'un auteur qui s'érige comme un écrivain pour donner existence au tableau*²¹⁶.

Fikria, installée ainsi à sa fenêtre pour promener à sa guise son regard, s'approprie le monde et ses images sous l'effet de son impulsion créatrice en s'instituant double, c'est-à-dire à la frontière du réel et de la fiction. En voulant échapper par-dessus tout à la réalité avilissante, elle devient par son seul regard, créatrice d'un univers de souffrance dont elle se délecte elle-même:

J'énerve mes sens pour mieux qu'ils s'endorment, j'accélère mon tempo carotidien pour mieux mourir. Lassée par les choses et mon manque de patience face à l'imagination lente, désordonnée et capricieuse, je me terre dans un des quatre coins de ma cellule et m'inflige des pinçons « tourbillonnaires : pressions du pouce et de l'index sur un bout de chair innocent dont la seule faute est la tendresse. Mon père a été le déclencheur de ma violence. Le responsable que j'accuse. (p.66).

C'est surtout une plongée dans l'illusion et le fantasme sitôt qu'elle répond au principe de plaisir qui est ici évoquée. Le discours du personnage exposant sa souffrance à partir d'un enfermement « provisoire » redéploie aussi une parole féminine spécifique qui participe de : « la remise en cause de la société et celle du langage ».²¹⁷ Rebelle, Fikria refuse l'état de claustration que son père lui impose avec le consentement complice de sa mère. S'identifiant, en partie, à celle-ci, elle affirme malgré tout sa fécondité et sa capacité à voir autrement le monde sans l'idéaliser : « La stérilité de mon existence a germé dans le ventre de ma mère, celle de mes petites germes dans le mien. Mes pauvres filles, comme je vous plains, moi, la fautive qui vous enfanterai. » (p.38). On peut déjà dans ce cas précis déceler une volonté de Fikria à fléchir le cours des choses en se signalant féconde par les connotations contenues dans les termes « germes » « enfanterai ». C'est le moi imaginaire et narcissique de Fikria,

²¹⁶ NAHLOVSKY, Anne-Marie. *Op.cit.*, p. 152.

²¹⁷ DIDIER, Béatrice. *L'écriture-Femme. Op. cit.*, p.38.

qui tend à se substituer au moi social normé condamnant toute créativité. Et, le nouveau monde qu'elle construit semble être conforme au désir profond de son inconscient.

Deux images clés produisant sur le personnage un effet de jouissance considérable et pleinement significatif dans la compréhension du projet scriptural de Nina Bouraoui : c'est la prégnance d'un univers féminin ainsi que celui de l'expression du désir pour les femmes. La lueur d'espoir infiniment jouissive pour Fikria, à valeur identificatrice, émerge dans l'évocation de l'image sensuelle de la nageuse : « (...) une nageuse en costume de bain d'époque est plaquée contre le mur. Un cadre de bois contourne la sculpture de chair, des pétales cristallisés dorent ses pourtours mais, si on regarde de plus près, c'est en fait l'eau d'un dernier plongeon qui court sur sa peau. »(p.24). D'autre part, on perçoit que Ourdhia : « native de la terre rouge du désert, bonne à tout faire, à tout essuyer, à tout combler » est aussi une véritable source de bonheur pour la narratrice, qui voit effectivement en elle la figure maternelle et matricielle tant recherchée. A ce titre, le terme *guelta* (traduit en bas de page) qui signifie trou d'eau, tend en ce sens à justifier cette association :

je tétais son sein vide pendant l'orage, enfouissais ma tête dans son ventre creux ; à travers elle je fuyais la nuit maudite, je captais l'étrange chaleur d'un long corps dont la peau craquelée aux endroits les plus tendres vaporisait sur mon visage les brumes d'une région lointaine, j'étreignais avec mes deux petits bras toute la grandeur d'un paysage(...), bercée par des mains et une voix plus douces que celle de ma mère, je m'endormais loin de ma chambre et de mon ennui. Oui, je l'avoue, je l'ai préférée à vous ! (p.50).

Lieu habituellement hostile à la vie et affublé de dessèchement, le désert n'en est pas un pour elle. Cette femme- désert est en fait la figure nourricière et protectrice. Ourdhia (rose en langue arabe) peut aussi représenter la figuration du Moi créateur nécessaire à l'élaboration du récit, car s'y retrouve dans la connotation de ce prénom, celui de l'auteure Nina Bouraoui qui se prénomme en réalité Yasmina signifiant en langue arabe fleur de jasmin. Chez l'auteure, se décèle ainsi une voie de réconciliation avec la nature, et qui habitera toute son œuvre, notamment par la présence du désert et

de la mer, conçus comme lieux de perceptions et de ressourcement. Mais ces lieux apparaissent aussi équivoques dans la mesure où ils s'avèrent référer aux deux géographies familiales et familières effectivement vécues par Nina Bouraoui. Grâce à Ourdhia, la nomade, à son immensité et sa liquidité²¹⁸ Fikria allait : « pénétrer dans un monde irréel mais bienfaisant : le monde de l'imaginaire... » (p.52). Flottante, fuyante et indomptable sera alors sa parole au contact de cet être libre.

Il est aussi particulièrement significatif de rattacher l'épisode vécu par ce personnage dans les bras de la Bédouine à des événements biographiques relatés par Nina Bouraoui déclarant avoir souvent séjourné pendant son enfance dans le désert algérien en compagnie de sa mère et de sa sœur. En cela, on peut relever le caractère éminemment intime de la séquence qui semble condenser et recomposer tout à la fois les particularités filiales de l'écrivaine, en l'occurrence, son identité biculturelle.

L'inscription donc du désert algérien dans la narration semble être inextricable des figures parentales de l'écrivaine. En effet, un souvenir reconstruit par l'auteure croise deux identités et les fusionne. Ainsi par la fiction et la reconstruction des liens dans l'écriture tente de révéler « l'intersexion » de la double origine.

- Vers un "Je" féminin d'écriture

Dans ce récit, le père, figure totalement dévalorisée à cause de son incapacité biologique à faire œuvre d'un fils, semble ne pas assumer socialement son rôle de mâle et se révèle alors dans sa stérilité et sa négativité. Malgré sa tyrannie celui-ci apparaît sans autorité reconnue aux yeux de Fikria qui le fait symboliquement disparaître sous son regard ironique: « La tête haute, il prend garde de ne pas se laisser aller. Aucune forme suspecte ne vient souiller la blancheur de son costume d'intérieur. Sans cesse, il remonte ses chaussettes pour dissimuler des mollets imberbes, laiteux, presque transparents. » (p.30). L'image du père parcourue de la tête aux pieds témoigne surtout d'une construction encline à estomper progressivement la figure paternelle dans l'imaginaire de Fikria. Et si l'on tient compte du message autobiographique délivré par l'auteure, cela répond nécessairement à l'orientation de l'écriture de Nina Bouraoui au plan idéologique et thématique. La destitution du pouvoir du père se lit comme le désir

²¹⁸ Les métaphores de l'eau contenues dans ce roman et la magie du monde dans lequel se perd le personnage développent un réseau d'images évoquant le désir inconscient de retour à la mère archaïque.

de rompre la symbolique patriarcale. Ainsi, cette scène de remise en cause des représentations de l'identité de sexe offre une voi(e)x d'accès graduelle vers la tendance autobiographique de l'écriture qui se révélera justement plus tard dans la démarche de la romancière.

Le "Je" de Fikria, affrontant le réel au moyen du fictionnel, tend à se lire comme le début d'une période d'expérimentation par le langage. Il s'agit en effet d'un "Je" d'écriture croisé à un "Je" biographique travaillé en partie par l'imagination de l'auteure dans un contexte culturel donné. Le "Je" narratif, qui s'exprime mais qui ne se nomme que vers la fin du récit (p.102-103), semble être à la fois impliqué et distancié de l'histoire racontée. Il est « homodiégétique » puis « hétérodiégétique »²¹⁹ et s'attache à s'inventer dans des je(ux)énonciatifs multiples pour traduire la multiplicité des points de vue. En fait, si ces indices d'énonciation permettent à Fikria de se déposséder de son histoire et de sa condition féminine, ils ouvrent aussi le texte vers le désir d'un ailleurs :

(...) elle avait cultivé dans son jardin la fleur de l'observation et par une curieuse osmose ratifiée par le pacte du sang, elle devenait elle-même objet, chose, matière. Fikria, la Mauresque intellectuelle s'amusait à épier sans être vue et pourtant, depuis des mois, elle ignorait qu'un complot se tramait sous sa chambre... », (p.170).

L'aptitude de la narratrice à produire des idées, des images et des univers nouveaux répondant à une construction de soi correspond à l'activité de l'écriture en train de s'élaborer, comme le laissent voir ces quelques prescriptions de lecture incipituelles :

Ma rue est le support de l'aventure, la trame, l'obscur tableau où s'inscrit une prose indéchiffrable pour le badaud. Il faut prendre le temps d'observer, ne pas côtoyer sans voir, ne pas effleurer sans saisir, ne pas cueillir sans sentir, ne pas pleurer

²¹⁹ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. (Coll. Poétique). p. 256.

sans aimer ni haïr. L'important est l'histoire. Se faire une histoire avant de regarder le vrai. (p.11-12).

Si Fikria, être de papier, porte en elle une capacité génératrice de maux et de mots travaillant le texte comme un champ pulsionnel, c'est qu'il y a au dessus ou en dessous une instance manipulatrice et créatrice qui est en effet l'auteure. Là, on peut voir se confondre la pulsion de dire de Fikria et celle d'écrire de l'auteure :

Ivre d'air (...), je ressemble à une sainte étrangère s'apprêtant à énoncer le dernier commandement. Dominatrice des Mauresques, porte-parole du silence, maîtresse des Hommes et des choses, la rue, la ville, le monde m'appartient ! je suis la veine centrale de l'évènement, le premier moteur des êtres, la libératrice des citadelles d'antan, la Cassandra du nouveau siècle ! Je détiens la perspective, maintiens l'horizon et rien n'échappe à mes pinceaux marron, supports sensibles de l'émotion. (p.99).

C'est en effet la source imaginante aussi bien impliquée que distanciée qui s'affirme : « (...) ; moi je reste tapie derrière ma fenêtre. Là, spectatrice clandestine suspendue au-dessus de la ville, je ne risque rien » (p.21).

Fikria, de sa hauteur cachée, n'incarne-t-elle pas la figure de l'artiste qui regarde ce qui se passe dans une attitude de retrait décrivant un état de création ? N'exprime-t-elle pas une certaine réalité intérieure de l'auteure, une médiation biographique qui deviendrait tangible dans la fiction, et par laquelle l'auteure initie l'invention d'une autre réalité sociale et une œuvre à venir ?

Les emprunts à la réalité sont prégnants dans ce récit et certains indices biographiques attestent de la dimension autobiographique de ce premier texte, qui, n'affiche pourtant pas d'indication générique dans l'édition consultée (collection de poche). Cela dit, il ne répond pas aux exigences du pacte autobiographique tel qu'il est défini par Philippe Lejeune.²²⁰ A première vue, la narratrice - personnage principal ne porte pas la même identité onomastique que celle de l'auteure alors que d'autres indices

²²⁰ LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique. Op, cit.*

d'identité sont manifestes. Selon Philippe Gasparini, ce trait spécifique à l'autobiographie répondant à une classification historicisée sur un plan littéraire, reste quelque peu inopérant, dans la mesure où plusieurs textes autofictionnels ne s'y conforment qu'en partie.

Cela ne peut être également interprété sans référence à un certain conditionnement du statut féminin de l'auteure en négociation avec les champs littéraires, le psychologique et le symbolique, comme il est aussi important de tenir compte des données historiques. C'est plutôt une stratégie autobiographique qui tend à s'opérer face aux :

*Obstacles qui perdurent dans une société qui continue de considérer le principe même de la création comme une dérangeante voire insupportable remise en question de ses valeurs fondamentales dans la mesure où elle amène la femme à se définir en tant que sujet s'inscrivant dans un espace de liberté, dans un individualisme(...) qualifié d'asocial*²²¹.

Ce qui est à considérer dans cette pratique scripturale est davantage : « la constitution du réel ainsi que la manifestation textuelle de l'autobiographie, de l'identité et de ses composantes culturelles. »²²²

On peut considérer, par exemple, que la catégorie spatio-temporelle de l'intrigue dans *La Voyeuse interdite*, en l'occurrence Alger des années soixante dix et son inscription sociohistorique et politique, correspond à l'époque où Nina Bouraoui séjournait encore dans cette ville, et ayant le même âge que ce personnage. Le sentiment de rejet vécu par Fikria est tout autant celui de l'auteure qui se démarque par son inscription dans la marge et par ses origines familiales et culturelles. Le mode fantasmé et halluciné par lequel Fikria aborde son univers s'apparente à celui de l'auteure en situation de création et d'écriture. D'ailleurs les indications, pour rappeler le caractère autoréflexif de l'écriture en marche, sont signalées de manière récurrente

²²¹ INGEBORG RABENSTEIN, Michel. « La structuration d'une identité féminine par la création dans le roman *Die Mansarde* de Marlen Haushofer ». Dans Marianne CAMUS(dir.). *Création au féminin*.1. *Littérature*. Dijon/ EUD, 2006. (Coll. Kaleidoscopes). P.89-100.

²²² GEHRMANN Susanne et Claudia GRONEMANN. *Les enJeux de l'autobiographique dans les littératures de langue française : Du genre à l'espace- L'autobiographie postcoloniale .L'hybridité*. Paris : L'Harmattan. (Coll. Etudes littéraires maghrébines), p. 10.

dans le roman. De là, Fikria, voyeuse, sans limites, est non seulement une image de la création mais également celle de l'auteure se confondant avec sa création. Philippe Gasparini,²²³ en tentant une synthèse des définitions de l'autofiction, rappelle que la triple identité onomastique n'est plus une exigence définitoire des écritures autobiographiques, car il existe d'autres paramètres d'identification entre le personnage et l'auteur, parmi lesquels on peut retenir l'identification professionnelle :

S'il est un trait biographique du personnage qui autorise, à lui seul son identification avec l'auteur, c'est l'activité d'écrivain. Cette identification professionnelle présente l'avantage de ne nécessiter aucun recours au paratexte : écrivain, l'auteur l'est, incontestablement, son livre l'atteste. S'il attribue cette manie à son héros, il signale ipso facto, par le moyen le plus simple et le plus efficace, un point commun entre eux ; il instaure un effet de miroir qui va structurer leur relation, donc déterminer l'appréciation générique du texte par le lecteur.²²⁴

Comme autre indice d'identification, on peut encore noter la présence d'un aspect biographique pouvant avoir donné lieu à une certaine représentation paternelle fantasmée dans *La Voyeuse interdite*. C'est l'éloignement constant du père de l'écrivaine, du fait de ses voyages professionnels. Dans le récit en question se condensent une série d'images masculines empruntées à diverses réalités biographiques. Le personnage du futur mari de Fikria désigné par siyed Bachir est dans la vraie vie le prénom du grand-père algérien de Nina Bouraoui. Mais le rapport qui peut s'établir entre le texte et la réalité référentielle, si vraisemblable soit-il, n'est pas pour autant transparent. Dans le glissement de ces images, qui relèvent des concepts de déplacement et de condensation identifiés par Freud,²²⁵ apparaît le « contenu latent » conférant au texte sa valeur idéologique contestataire et provocatrice, mais aussi symbolique. C'est la manifestation du travestissement que subissent les images du réel sous le coup des tensions d'une crise identitaire, ainsi que le précise Freud:

²²³ Dans *Est-il je ?* L'auteur postulait un rapprochement entre le roman autobiographique et l'autofiction qui en serait une variation contemporaine

²²⁴ GASPARINI, Philippe. *Op.cit.*, p.52.

²²⁵ FREUD, Sigmund. *Le Rêve et son interprétation* [1925]. Trad. de Hélène Legros. Paris : Gallimard, 1989. (Coll. Folio/essais).

*le contenu manifeste du rêve n'étant formé que de situations concrètes, il faut nécessairement que pour s'y introduire les idées latentes subissent un travestissement qui les rende utilisables pour la représentation. (...). Dans le fonds psychique qui alimente ces idées il se rencontre fréquemment des souvenirs de choses vécues, impressionnantes, dont l'origine remonte à la petite enfance*²²⁶.

Ce sont autant de signes qui rapprochent Fikria de sa véritable créatrice, en l'occurrence l'auteure, sur quelques aspects de son parcours et qui contribuent à révéler la dimension autobiographique du texte.

Plus précisément, sur le plan générique ce récit apparaît pour un premier temps s'inscrire dans la catégorie du roman autobiographique dont le contrat de lecture use d'une certaine « stratégie générique » et d'une « identité suggérée »²²⁷ au sens où son statut est ambigu. Sur cette question, Philippe Gasparini, fondant sa réflexion sur les enjeux pragmatiques de l'autofiction, tente d'établir quelques distinctions basiques pour son identification en élaborant ce tableau :

	Contrat de lecture	Identité auteur- héros
Autobiographie	Pacte de vérité	Homonymat
Roman autobiographique	Stratégie d'ambiguïté	identité suggérée
Autofiction	Stratégie d'ambiguïté	Homonymat

Il constate en effet que l'autofiction : « se situerait donc à mi-chemin de l'autobiographie et du roman autobiographique,²²⁸ (...) [et plus précisément] conformément à ce que répète Doubrovsky, elle se situerait plus près de l'autobiographie que le roman autobiographique. »²²⁹

²²⁶ *Ibid.*, p. 60-61.

²²⁷ GASPARINI, Philippe. *Autofiction : une aventure du langage. Op.cit.*, p. 300.

²²⁸ *Ibid.*, p. 300.

²²⁹ *Ibid.*, p. 300-301.

En considérant ce postulat théorique, *La Voyeuse interdite*, qui aborde l'identité et ses dédoublements diversement manifestés, s'attache à montrer son statut autobiographique problématique. Au titre d'un texte travaillé au plan du style, acquis au langage de l'inconscient favorable au jeu verbal et aux débordements qui excluent les personnages de la durée humaine, d'une part ; et au titre d'une parole silencieuse se disant en pensées à travers le monologue intérieur de Fikria, l'œuvre semble développer une démarche autofictionnelle. Rappelons que l'équation auteur= narrateur= personnage n'est pas déterminante dans l'établissement du statut autofictionnel de l'œuvre qui met plutôt en avant une dynamique étendue à l'« archigenre autobiographique » admettant « une troisième configuration pragmatique ».²³⁰

Ainsi on peut admettre que Fikria est le voile par lequel l'auteure est parvenue à s'écrire, à manifester ses désirs et fantasmes sans courir le risque de se dévoiler et d'être visible. Cela semble même lui avoir permis de ne pas trop s'exposer pour un premier roman. De plus, on peut noter que dans le champ autofictionnel :

l'auteur est devenu un personnage de fiction qui marque de sa présence la littérature narrative contemporaine : sa vie se met en récit dans des œuvres (...) empruntent (...) la voie de la fiction pour explorer les possibles de ce personnage singulier. Ce phénomène semble profondément lié à l'instabilité qui a gagné la notion d'auteur au fur et à mesure de son élaboration puisque, grâce à l'invention fictionnelle, l'auteur peut occuper une place de premier plan tout en restant une pure création imaginaire : ainsi il reste présent dans l'espace littéraire mais à travers un déplacement dans la fiction²³¹.

A cet égard, Nina Bouraoui emploierait un processus de déconstruction/reconstruction de soi par la fiction pour préfigurer le geste autobiographique à venir en s'attachant constamment à brouiller les frontières entre le réel et la fiction.

²³⁰ GASPARINI, Philippe. *Autofiction : Une aventure du langage*. Op. cit., p. 299.

²³¹ PLUVINET, Charline. *L'auteur déplacé dans la fiction : configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*, 2009, Université Rennes 2.

La portée esthétique de ce premier récit tend donc à se lire par le désir manifeste de l'auteure à vouloir constituer un espace inaugural d'écriture en double Je(u) qui procède d'une double origine. Le recours à la fiction lui a à la fois permis de projeter son image et à se poser comme créatrice d'un univers à soi. L'écriture à partir de ce roman et au fil de son cheminement évolutif tente de se constituer et s'autonomiser. Le "Je" hésitant de Fikria est donc un "Je" d'auteure et produit de l'écriture. Parce que les motivations intimes de l'auteure l'exigent, on s'autorise à dire que ce récit peut jouer le rôle d'un: « (...) parfait modèle de ces rêveries préliminaires, de ces préparations de comédien dans la coulisse, par lesquelles un écrivain débutant tente d'aménager son entrée en littérature ».²³² La possibilité d'accéder au statut d'auteure et d'être reconnue s'inscrit en effet dans une constante recherche identitaire problématique qui se construit forcément dans le temps:

*(...) comme l'enseignait Michel Foucault, la « fonction-auteur » n'est pas de l'ordre du « donné » mais du « construit ». On ne naît pas écrivain, on le devient. Et non pas de manière toute naturelle, mais en respectant un certain nombre de procédures. (...). L'auteur nous donne l'œuvre, mais cette donation ne s'accomplit que s'il se donne lui aussi, en prime, à titre d'auteur – fut-il absent ou quasi mort – de cette œuvre qu'il nous tend.*²³³

En tant qu'espace préliminaire à la période proprement autobiographique, les récits antérieurs à *Garçon manqué* et où le référentiel est moins dominant par le recours aux stratégies de la fiction ont significativement manifesté l'hermétisme de l'écriture.

Avec *Le Jour du séisme*, deuxième texte de notre corpus, Nina Bouraoui fait encore un retour sur le lieu des origines en problématisant sous la forme d'une crise identitaire poétique ses aspects thématiques et génériques. Ce texte bref, percutant et profond pour la symbolique personnelle qu'il soulève, montre une écriture tourmentée,

²³² DIAZ, José-Luis. « Le poète comme roman ». Dans LAVIALLE Nathalie, PUECH Jean-Benoît (dir.). *L'auteur comme œuvre : l'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*. Orléans : PUO, 2000. P.55-67.

²³³ *Ibid.*

et éclatée qui livre une poétisation de soi difficile à déchiffrer. A partir de là, dans quelle mesure le caractère autofictionnel de ce texte se manifeste-t-il, si tant est qu'il échappe aux règles canoniques du genre autobiographique ? Qu'est-ce qui le lie à la réalité ? Par quelles stratégies d'écriture l'auteure s'attache-t-elle précisément à le montrer ? Quel est l'impact de la forme du texte sur le parcours littéraire déployé ?

B- Le Jour du séisme dans la double origine

Ce qui frappe de prime abord dans ce texte est bien la prégnance de la dimension poétique du langage. Par là, l'auteure apparaît introduire une rupture marquante avec la première phase de son écriture, en effet le « séisme est une disparition.(...). Il forme un autre lieu, renversé. » (p. 87). La mise en forme de ce récit semble se rapprocher de la poésie, si l'on tient compte de l'usage excessif par l'auteure des ressources du langage. Il suffit pour cela de se référer à l'espace réduit du texte, l'effet répétitif des mots, l'abus dans la distorsion des structures syntaxiques, les tensions rythmiques et la prégnance des blancs et des silences.

Au niveau linguistique est perçue la persistance de :

*[l]’agrammaticalité [qui] s’avère être l’aspect le plus saillant du langage du Jour du séisme. Tout le long du texte (...), l’auteure viole les règles de la grammaire française. Le français standard est la première victime de sa violence linguistique. (...). Le langage du Jour du séisme est un site de forces opposées et de subversion. Le style est « sismographique ».*²³⁴

Au plan du contenu, le texte est inondé d'images poétiques de la rupture, de la disparition, du manque et de l'isolement, comme le montrent ces deux passages :

Je deviens sans Alger.

Je deviens sans enfance.

Je deviens sans attaches, soumise au bruit et au souffle violent.

Je deviens une ombre sans lumière. (p.74).

²³⁴ AGAR-MENDOUSSE, Trudy. *Op. cit.*, p.239.

Il [le séisme] rampe sous mon corps. Il monte des profondeurs. Il vient des sangs et des gravats, la fosse du monde. Il saccage, par étapes. Il arrive sous mon ventre. Il est, à proximité. (...). Il est, contrôlé. On assassine mon enfance (p.22)

Il est difficile de ne pas voir la visée esthétique du langage dans ce texte. Le "Je" semble s'identifier à la terre et à sa chute par l'expression d'une relation intensément poétique avec celle-ci. Pourtant « [l]a dimension autoréférentielle ²³⁵ » n'en est pas moins présente et même « stipulée sans équivoque » ²³⁶ par des éléments proprement biographiques. Un style et une littérature sont relevés dans ce texte et tendent à faire valoir une des voix privilégiée de l'écriture autofictionnelle, si on se réfère aux observations de Philippe Gasparini qui affirme que : « pour dire sa singularité, il faut, "inventer un langage nouveau" » ²³⁷ Il est alors possible de poser l'hypothèse que chez l'auteure, l'expérience vécue se présente à travers une mise en récit poétisée de soi. Dans cette mise en scène du moi, il est à remarquer qu'à la revendication de la : « différence identitaire, fait écho l'impuissance à qualifier de manière pertinente cette même identité, et à lui donner par les mots les attributs qui lui soient propres ». ²³⁸ Dans ce cas précis, s'instaure en fait « un renversement de valeurs où le défaut de langage à justement représenter le monde devient au contraire la promesse et le lieu de son avènement. » ²³⁹

La réalité biographique semble ainsi être déformée par le langage. Elle semble même être engagée dans un processus d'écriture autofictionnelle avec un travail stylistique bien exigeant. De plus, le caractère autofictionnel qui ressort de cette représentation du moi ne peut se départir de sa dimension culturelle et postcoloniale. L'identité est à cet effet, le produit d'un croisement avec d'autres, celle des parents et des grands-parents qui en sont certes, des composantes structurantes, mais à recréer. L'identité, pour Nina Bouraoui, n'est pas une donnée figée mais bien une reconstruction : « Ma vie adulte est à construire. (...). Je viens du chaos » (p. 73), ou

²³⁵ GASPARINI, Philippe. *EST-IL JE ? Roman autobiographique et autofiction. Op. cit.*, p. 65.

²³⁶ *Ibid.*, p. 65.

²³⁷ *Ibid.*, p. 303.

²³⁸ GELAS, Bruno. « Le poème, lorsque la langue défaille ». Dans *Libres cahiers pour la psychanalyse*. Février, 2000, n° 2. P 75-86. [En ligne] : URL : <www.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2000-2-page-75.htm> (Consulté le 10/ 12/ 2014)

²³⁹ *Ibid.*

encore : « Je constitue. Je fabrique. Je bâtis. Je trace ma voie. » (p.47), précise la narratrice.

Cette représentation personnelle est encore fictionnalisée sur un plan sexué par l'identification de la narratrice à Arslan, son double masculin dont elle ne veut pas se détacher : « Arslan quitte l'Algérie. Son départ est rapide et définitif. Il fuit sans adieu. Je suis la seule à savoir. Je rapporterai. Il est déjà sans moi, tendu vers un autre pays, sa vie nouvelle et secrète. Il est, déjà enfoui sous une autre langue, sèche et sans accent » (p.90).

Dans ce récit, le monde figuré par la narratrice est fabulé dans le sens où ce qui est décrit consiste en images mentales relevant de sa subjectivité. Les métaphores de la nature colorée, sauvage et surnaturelle qui se mélangent à la représentation du corps éclaté sont le fruit de sensations et d'émotions, et procèdent donc d'une interprétation : « Je viens des récifs et des falaises d'argent. » (p.97). C'est ce qui confère à cette identité son caractère construit, comme l'a montré Trudy Agar-Mendousse²⁴⁰. En fait, ce qui se déploie semble être un espace reposant sur la fusion de multiples éléments qui contribuent à la création de soi dans le cadre d'un parcours d'écriture et un parcours de vie. Rappelons que ce texte est l'aboutissement d'un long cheminement qui a permis à l'auteure de se réapproprier une identité féminine dans la marge, à l'instar du statut de ce texte qui introduit un écart dans la production de l'œuvre.

Succédant au premier volet de l'écriture, ce texte apparaît plus condensé et plus dépouillé que les autres, comme si l'auteure cherchait à dire le moins possible au profit de la force expressive du langage. Placé aux limites du caché et du révélé, on peut se demander ce qui justifie le choix de cette forme brève se donnant à lire à la fois sur le mode poétique et référentiel. Ce double jeu est en fait là pour juste dire l'essentiel. C'est ce qui semble être suggéré, si l'on prend en compte la durée de l'évènement raconté : « Ma terre tremble le 10 octobre. Sa démission est de soixante secondes ? » (p.9). On peut déduire alors que la douleur de la perte de la terre d'origine est insurmontable et indicible pour l'auteure. Rappelons que la séparation définitive d'avec l'Algérie semble être inacceptable pour Nina Bouraoui : « La Moutonnière ferme la ville. Elle révèle un

²⁴⁰ AGAR-MENDOUSSE, Trudy. *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*. Paris : L'Harmattan, 2006.

autre lieu, une périphérie, (...). Cette route est malheureuse » (p. 89). Ce vécu refoulé est écrit à partir de l'âge adulte : « Le jour algérien deviendra une longue nuit sismique » (p.52). Même si ce texte ne pose pas clairement son pacte de lecture autobiographique, son contexte biographique et sociologique en révèle aussi son sens. On assiste alors à un moi qui « dérive », qui cherche une nouvelle définition de lui-même. Aussi se perçoit-il comme un : « Je (...) au point de césure et des ravages » (p.13), qui se dit : « Ma terre se transforme. Elle est en éclats. (...). Elle trahit. Sa violence achève les beaux jours. » (p.9). Ce qui mérite d'être relevé est que les œuvres de Nina Bouraoui ne sont pas juxtaposées de manière artificielle, et ce n'est pas seulement une question de mise en forme textuelle qui est présentée mais une exigence de la création représentative de l'affrontement du réel et du fictionnel obéissant à la logique interne de l'écriture. Sur ce point, la place accordée à cette œuvre dans le contexte de sa production relèverait d'une crise personnelle vécue par l'écrivaine, et qui aurait eu des répercussions sur son parcours littéraire²⁴¹. A cet égard, *Le Jour du séisme* témoigne d'une sorte d'interstice de la création pour l'auteure, c'est une autre parole dite en un instant fugitif émanant d'une émotion immédiate dont les enjeux sont affectifs, géographiques, littéraires et personnels :

Le temps est un point serré, un accident. (...).

Qui sait le séisme?

Qui sait la vraie peur ?

Qui sait le désarroi ?

Qui sait ma terre fragilisée ?

Le séisme forme déjà l'exil et la différence. Il traverse le corps et impose une scission. Il dénature et fonde une origine. Il modifie les naissances. Il est immédiat et profond. Je deviens une autre (p.61-62).

Cette question conflictuelle d'ordre intime semble être résolue par l'auteure au travers d'une stratégie textuelle propre à dépasser des tensions. Ceci est à cet effet

²⁴¹L'auteure se sépare de Gallimard en 1992. Ce n'est qu'en 1996 qu'elle publiera chez Fayard *Le Bal des Murènes* suivi de *l'Age blessé* en 1998. Cette vacance de trois ans qui rompt avec l'écriture semble avoir affecté l'auteure pour l'orienter vers une autre approche de l'écriture, celle de sa phase référentielle et autobiographique de plus en plus assumée.

évoqué dans *Mes mauvaises pensées*, lorsque l'auteure- narratrice avoue avoir suivi une thérapie durant trois ans :

(...), mes livres sont devenus mes livres miroirs, puis mes livres de guerre, puis ils se sont retournés contre moi ; j'ai perdu mon écriture pendant trois ans, j'ai repris mon rôle de buvard auprès de ma famille, j'ai entendu un livre que je ne pouvais pas retranscrire, j'ai reçu un livre de paroles que je ne pouvais pas convertir, je me tenais à côté de la littérature, je regardais les trains passer. J'ai aimé cet abandon, j'étais en faillite de moi-même, (p.28-29).

De par sa forme et son contenu, *Le Jour du séisme* est donc l'œuvre qui institue une nouvelle approche dans l'écriture. L'apparence extérieure distanciée du texte jouant sur les signifiants suscitant le plaisir du lecteur tend à se lire également comme une protection du "Je" à l'encombrante réalité qui veut en même temps se dire et être évitée. Le recours aux univers fantasmatiques et opaques des œuvres antérieures de l'auteure n'est-il pas l'expression d'une difficulté à appréhender ouvertement une réalité personnelle ? Les paragraphes de ce texte qui suspendent à chaque fois l'histoire et qui laissent au lecteur le soin de l'imaginer et de la relancer, ne participent-ils pas de cet enjeu ? Cela ne semble-t-il pas justifier le travail intense de stylisation que l'auteure a opéré sur la langue pour se masquer ? C'est ce qui est du moins suggéré dans ces propos : « La fuite est impossible. C'est une guerre contre les hommes : une révolte, de la nature. Ma terre souffre sous le monde, visible. » (p.60). Aussi opaque soit-elle, on assiste dans cette œuvre à l'élaboration du thème de l'homosexualité dans sa dimension lyrique et poétique, comme une façon d'être au plus près de la vérité de soi. L'inscription du corps livré à la nature et ses ravages peut être représentative de cela :

Il [le séisme] rampe sous mon corps. Il monte des profondeurs. Il vient des sangs et des gravats, la fosse du monde. Il saccage, par étapes. Il arrive sous mon ventre. Il est, à proximité. Je sais sa force qui abat et décompose. Il travaille dans la perte, il vient avec le vent et la poussière, il embrasse, immense, il couvre la terre, drapée, il renverse ses beautés, il noie les

plaines, il fouille les récifs, il dévie les oueds, il sépare les montagnes, il prend un nom, el zilzel. (p.22).

Les nombreuses connotations du contenu de ce texte tendent à mettre en germe l'émergence d'un autre jour, voire d'un nouvel événement dans l'écriture et dans la vie de l'auteure. *Le Jour du séisme* semble revêtir le rôle d'un début de vie en formation qui consacre le destin futur d'un "Je" féminin en crise identitaire. Et si *La Voyeuse interdite* représente l'acte fondateur de l'écriture de Nina Bouraoui, pour son versant romanesque, *Le Jour du séisme* est dans ses prémisses l'autre versant autobiographique de son œuvre. Ce texte, par sa configuration narrative qui montre la symbolique du seuil et de la transition, tend donc à être le récit initiatique du second volet de l'écriture. En effet, s'y révèle une véritable crise de l'écriture et de l'identité du sujet qui apparaît imperméable à l'abord. Or, un certain nombre d'indices fondés sur les éléments du paratexte²⁴², en l'occurrence la dédicace adressée à Rabiâ et Bachir, grands-parents paternels algériens, mettent en avant sa visée référentielle. D'autres éléments cités au sein de la diégèse même, évoquent encore la dimension biographique de l'œuvre, comme le séisme tragique du 10 octobre 1980 en Algérie : « C'est un drame national (...). Je suis marquée, à jamais. » (p.9), ou encore l'évocation du père algérien de l'auteure : « Je viens de la terre de mon père. Je viens de la terre de Rabiâ et Bachir, ses parents. » (p. 96). Ainsi, les liens familiaux et géographiques sont interrogés dans la frontière du réel et du fictionnel.

En plus de sa dimension esthétique, l'écriture revendique aussi sa condition humaine dans le sens où les images évoquées réfèrent à la blessure charnelle d'une terre/corps qui contraint à survivre malgré son instabilité structurante. En effet, le corps du "Je" blessé est celui de sa propre terre brisée : « La terre s'en va. Je suis seule. Je reste sur des ruines. Je perds mes définitions, des lignes tracées. Je perds ma biographie. » (p.15). C'est à l'évidence l'expérience personnelle spécifiquement algérienne de l'auteure qui est évoquée. La référence à la langue paternelle et à son univers culturel reposant, par exemple, sur les termes « el zilzel », synonyme de tremblement de terre, et « les oueds », c'est-à-dire "rivières" signifiés par l'auteure en bas de page, invitent à privilégier la piste autobiographique de cette écriture.

²⁴²Voir la première partie de notre travail.

L'identité dans *Le Jour du séisme* semble se recréer et se libérer sous une forme poétique à travers un langage intérieur intentionnellement incommunicable. C'est un "Je" secret qui se présente aussi bien dans le trouble et la fracture que dans la force du langage. C'est la raison pour laquelle il a un espace et un temps propres comme un instant fugitif et réflexif entre les deux phases de l'écriture : « Le silence n'est pas la mort, il va vers la vie » (p.55). Ce qui est mis donc en valeur est toute la complexité d'une histoire personnelle figurée par un "Je" à un moment décisif de son parcours identitaire, inextricable de l'attachement aux origines fondatrices du moi engagé dans un processus identitaire de transformation. Celles-ci sont manifestement permanentes et revendiquées encore dans *Mes mauvaises pensées* :

Je dois garder le silence pour gagner le bruit de la vie (...), je suis un arbre qu'on a retiré trop tôt de sa terre, j'avais des promesses algériennes, j'avais des ramifications, des désirs, des intimités, en petit cercle, en petit secret, j'avais mes racines à moi, j'avais creusé, depuis l'enfance, sous mes fondations d'autres galeries qui menaient vers d'autres fondations ; je dois tout refaire, je dois creuser à nouveau, (p.111).

La mise en scène de cette écriture qui déploie de manière métaphorique un trajet initiatique est à rapprocher de celui d'un état d'adolescence dont le souci est de s'émanciper sans pouvoir complètement se détacher de ses liens filiaux. C'est du moins ce qui se trouve habituellement associé lorsqu'il s'agit d'initiation et d'apprentissage. C'est bien pendant l'adolescence que l'on assiste à la genèse des conflits psychiques et des transformations physiques. Ce récit porte sur le cheminement d'une identité en formation qui subit un rite de passage symbolique vers la vie adulte. C'est dans ce sens que l'on peut tenter d'interpréter le fonctionnement de ce texte.

Cette quête scripturale rend donc compte du processus de transition de l'écriture de Nina Bouraoui qui instaure un moi en situation « d'être-deux ».²⁴³ Mais si ce récit apparaît mettre en scène une identité sexuée opaque et insaisissable, *Garçon manqué* est une autre étape de l'écriture qui ouvre davantage l'identité au référentiel, au vu de l'attitude revendicative du texte. Le biographique, le sexuel, le sociologique et

²⁴³ YAHIA OUAHMED, Karima. « De la double origine à l'être- deux dans l'écriture de Nina Bouraoui ». Dans *Synergies Algérie*. 2009, n°7. P. 221-229.

l'historique s'articulent dans ce récit pour retracer une histoire personnelle fondamentalement complexe mettant dos à dos non seulement l'Algérie et la France, mais également l'identité féminine et l'identité masculine. Comment se manifestent alors les jeux narratifs dans ce texte ? Quelles significations leur accorder conformément à la ligne directrice de cette recherche ?

C- *Garçon manqué* à « l'intersexion » de l'écriture

Les éléments paratextuels²⁴⁴ en présence dans *Garçon manqué* tendent à orienter sa lecture vers un brouillage générique, tant au niveau du genre sexué, que celui du genre littéraire. Cela apparaît à travers la première de couverture où sont disposés des signes contradictoires. Le titre et la photographie de l'auteure sont susceptibles de générer un nombre important de connotations à même de déstabiliser son interprétation générique. Tel que "le contrat de lecture" est posé, on peut déjà considérer ce récit sous l'angle de l'indétermination générique. Mais, à cet effet de lecture s'ajoutent encore « un ensemble d'informations²⁴⁵ qui sont diffusées parallèlement au livre : interviews de l'auteur, et publicité »²⁴⁶, qui tendent à soutenir davantage ce brouillage identitaire. Cela mène à confirmer l'hypothèse selon laquelle l'activité créatrice de Nina Bouraoui articule l'identité littéraire à l'identité sexuée. En plus de ces particularités, ce récit reprend ouvertement des éléments de l'univers dessiné dans *Le Jour du séisme*, et en cela il en est même une variation configurée de manière à solliciter davantage le référentiel. En effet, le trouble identitaire semble être toujours à l'œuvre, d'où son appréciation générique problématique. Par une tendance moins voilée à convoquer le biographique, cette œuvre correspond donc à un autre mouvement dans l'écriture qui figure le début d'un autre palier. Dans son sens le plus large, c'est celui de la phase autobiographique initiée par l'auteure, qui confirme par ces propos ce tournant, selon elle, il y a un avant et un après *Garçon manqué* :

*C'est la première fois que je parle de moi sans trop mentir.
Quand j'ai commencé à écrire, il y avait une absolue*

²⁴⁴ La présente étude paratextuelle est une synthèse de la version contenue dans notre mémoire de Magistère intitulé *Ambiguïté générique pour une écriture narcissique dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui*, 2006, Université Mentouri 1 Constantine.

²⁴⁵ Il s'agit des déclarations de l'auteure au sujet de son homosexualité, ce qui peut influencer la réception de son œuvre et postuler par ailleurs un « horizon d'attente ».

²⁴⁶ LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Paris : Seuil, 1986. (Coll. Poétique).

*importance de la politique du secret, voire du mensonge. J'avais assez peur. La peur a gouverné ma vie. Avec l'âge, la fin de cette peur, il y a eu une volonté de changer de dire les choses, ce qui me hantait.*²⁴⁷

Ce sont autant d'indices complexes du paratexte²⁴⁸ inévitablement intégrés à l'ensemble plus vaste des significations du texte, et élaborées à travers des stratégies d'encodage génériques qui participent de la sexuation de l'écriture de ce récit.

Le titre et la photo sont en effet surinvestis de significations relatives à l'identité de sexe et à ses troubles. L'aspect interchangeable de ces éléments appelle d'ailleurs un jeu déroutant sur les significations à attribuer à ce récit.

Le titre, dans le cas de *Garçon manqué* tente de remplir aussi bien une fonction thématique (en référence au contenu du récit) que rhématique (en indiquant sa forme même), selon les concepts établis par Genette²⁴⁹. Il participe également à condenser la fonction référentielle, la fonction conative et poétique, dans le sens où ce titre interpelle et appelle à être lu à plusieurs niveaux. En effet, la première informe sur le contexte de l'œuvre, la seconde tente d'agir sur le récepteur et la troisième met l'accent sur son caractère esthétique. Ce qui suppose qu'il procède d'un travail soigné opéré par l'éditeur et l'auteure, car il croise : « nécessairement littérature et socialité (...) ».²⁵⁰ Etant donc le support privilégié du texte, il devient solidaire des significations qui l'entourent.

A travers le sémantisme contenu dans le groupe nominal "Garçon manqué", le lecteur entre directement dans le monde d'une individualité et de son intimité. C'est celle d'un personnage trouble, non clairement identifié puisqu'il oscille entre deux identités sexuées. C'est de là que peut commencer la prise en compte du thème de l'indétermination sexuelle et/ou du travestissement. En fait, tous ces éléments d'information, agissant comme des stimuli, induisent à orienter ce titre vers le thème de

²⁴⁷ DARMER, Céline, «Nina Bouraoui, une enfance mixte». Entretien avec Nina Bouraoui. Amazone.fr.[En ligne] : Url :< <http://www.amazon.fr/exec/obidos/tg/feature/-/63663/171-7845551-5405065>> (Consulté le 20/2/ 2012).

²⁴⁸C'est une « [z]one indécise entre le dehors et le dedans », voir GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987. (Coll. Poétique), p. 8.

²⁴⁹ GENETTE, Gérard. *Seuils*. *Op.cit.*

²⁵⁰ DUCHET, Claude. « Eléments de titrologie romanesque ». Dans *Littérature*. 1973, n° 12.Paris : Larousse.

l'homosexualité. Là, est sollicité aussi le travail imaginaire du lecteur, mais également son monde référentiel, et tout ce qu'il sait sur et autour de l'œuvre et de son auteure. Ainsi peut se justifier la fonction thématique dont relève le titre *Garçon manqué*.

Au plan syntaxique, ce titre se compose d'un substantif "Garçon" et d'un adjectif qualificatif "manqué" connoté d'insuffisance et de perte. L'absence de déterminant dans cette expression renforce l'idée de l'indétermination même du sens à donner à ce texte. Globalement, l'articulation des signifiants sémantiques et syntaxiques tend à soutenir encore une incertitude sur son identité générique, d'autant plus renforcée par la photographie de l'auteure²⁵¹ sur la page de couverture. C'est pour désigner une absence de forme et un manque d'identité générique, d'autant plus soutenus par la photographie signalée sur la première de couverture. La corrélation de tous ces indices croisés dégage un jeu d'identités placé, d'une part, entre la frontière de la fiction et de la réalité, et de l'autre, entre l'identité sexuée masculine et l'identité sexuée féminine. Si l'on tient compte de ces observations, à ce stade de l'analyse, c'est la fonction rhématique du titre qui est convoquée par ces stratégies paratextuelles.

A un autre niveau de l'écriture, le pacte de lecture ambigu s'affirme par la présence d'une narration instable. La triple identité onomastique à laquelle renvoie Philippe Lejeune dans sa définition canonique de l'autobiographie, même si l'auteure introduit des éléments qui renvoient à sa vie, n'est pas clairement attestée. Le mode de lecture ne cesse d'osciller entre le fictionnel et le référentiel et on est tenté alors de lire ce texte dans la perspective d'un brouillage générique qui ne l'inscrit pas dans le sens d'une écriture autobiographique traditionnelle. Par ses multiples dédoublements, il est impossible d'identifier le "Je" narratif. La narratrice reste ainsi indéfinie, tant au niveau culturel que sexuée, même si à un moment de la narration elle affiche son prénom, Nina. Mais Nina est aussi Ahmed, Steve, Marion, (p.145), autant d'identités qui constituent la « mutilation de Yasmina » dont l'identité est alors niée, en fonction des espaces qui l'entourent et qui lui assignent des prescriptions identitaires spécifiques à chaque groupe culturel. Cela montre bien que l'écriture s'engage dans un jeu de paradoxes, de masque et de création de soi.

²⁵¹ La première de couverture de ce récit est présentée en annexe.

Pourtant, par certains indices biographiques, le pacte référentiel dans *Garçon manqué* prend une part importante dans la narration. Il est, par exemple, facile de reconnaître l'auteure-écrivaine, notamment lorsque la narratrice évoque sa grand-mère paternelle et sa filiation à la culture du père : « Ici, je rêve d'être une arabe. Pour ma grand-mère Rabia Bouraoui » (p.39). On peut également relever des préoccupations d'ordre historique mettant côte à côte ses origines paternelles et maternelles à l'origine de son conflit identitaire.²⁵² Mais dès lors que la narratrice, par une intrusion dans l'imaginaire annonce : « J'invente son [Amar²⁵³] histoire, je force la réalité. Je deviens Amar. Je joue à être un homme » (p.31), l'ancrage référentiel des faits relatés est confronté à un espace fictionnel. Cela dit, derrière la désignation fantasmatique de cet oncle paternel, la préoccupation est aussi de pointer du doigt la douleur léguée par cet héritage familial qui joue un rôle prépondérant dans la construction narrative de cette identité.

Dans sa relation problématique au monde référentiel, ce "Je" féminin invente encore son double masculin Amine, nécessaire à la découverte de soi. Par cette projection, la narratrice exprime ses désirs cachés d'identité masculine et prend même le risque de se perdre dans sa quête identitaire : « Je me fais disparaître » (p.15). Autant dire que dans cette démarche l'identité féminine d'origine se dépouille d'une part d'elle-même pour se retrouver dans une autre. L'identité masculine est ainsi désespérément invoquée par ce "Je" féminin qui s'interroge indéfiniment sur ses liens et la possibilité de les dépasser par la création de soi. Dans le cas de l'Algérie, ce "Je" féminin à la base s'échappe des assignations sexuées dans l'identité d'Amine : « Pour toi je m'invente. Avec d'autres yeux. Avec d'autres gestes. Pour toi, j'ai les mains d'un homme, fortes et serrées en coup-de-poing. C'est ainsi que je vis notre histoire algérienne. En combat » (p.63-64). En s'adressant à son ami imaginaire dans une « ronde sexuelle » (p.64), la narratrice poursuit : « Tu veilles sous la peau d'une fille. Je t'apprends les forces du corps. Je t'aime comme un homme. Je t'aime comme si tu étais une fille. Tu fondes le mensonge de toute ma vie. Le monde entier se trompe sur moi. » (p.64-65). Cette fuite dans l'imaginaire et qui relève d'une attitude éminemment narcissique : « Je serai dans ton miroir. Je serai dans ton image » (p.76), s'enracine précisément dans la tendance homosexuelle latente de la narratrice qui trouve des

²⁵² Nous nous référons aux développements précédents.

difficultés à se dire librement. C'est bien ce qui se confirme lorsqu'elle évoque les souvenirs de ses escapades en bord de mer en Algérie: « Les fermiers se cachent derrière les buissons du Rocher plat. Ils regardent les corps nus des filles. De ma sœur. De ses amies. (...). Moi aussi je regarde. Ces peaux. Ces visages. » (p.82). Se « désidentifier » est donc impulsé par la difficulté à assumer son identité sexuelle, inconciliable avec sa double origine culturelle. Ce moi féminin trouble, porté par son désir pour le même sexe, semble se remodeler en fonction des espaces biographiques jugés menaçants. Aussi, la narratrice se protège- t- elle du regard masculin envahissant en se masquant dans une identité d'emprunt :

Je veux être un homme et je sais pourquoi. C'est une seule certitude. C'est ma vérité. Etre un homme en Algérie c'est devenir invisible. Je quitterai mon corps. Je quitterai mon visage. Je quitterai ma voix. L'Algérie est une forêt d'homme. (p.37).

Cette tension ressurgit encore dans l'expérience que fait le personnage des espaces biographiques. La maison familiale d'Alger évoque la déchirure historique qui laisse encore des séquelles. Etrangère et paradoxalement liée, la narratrice ne peut se soustraire à son histoire individuelle née de l'histoire d'amour de ses parents : « C'était la guerre. L'OAS. Le FLN. Les attentats. » (p.124) ; et c'était juste avant l'indépendance : « Quelle faute d'être la fille des amoureux de 1960. (...). Par ma seule identité. De remuer le couteau dans la plaie. » (p.10).

De son côté, la difficulté des liens avec sa famille française provient du rapport entretenu par sa mère française avec son propre père, opposé à l'union de ses parents. Le regard intérieur jeté sur cette relation lui spécifie encore le sentiment d'être fragile. Le préjudice s'inscrit dans la demeure du Tabor, en Bretagne, croisée à la guerre en Algérie et à la Seconde Guerre Mondiale : « Dans la maison des officiers allemands(...). Le temps de la guerre. Une autre guerre encore. Avec les boches il fallait marcher droit(...). Allemagne- France- Algérie. » (p.130).

C'est le sentiment d'exclusion implicitement ressenti dans le cercle familial et social qui motive l'être de la narratrice à se couper en deux et à être ce qu'elle n'est pas, ce qui permet l'inscription d'une « intersexion » dans l'écriture. Elle se manifeste, à

juste titre, à travers les revendications culturelles doubles et inconciliables de l'auteure. Car la propension de l'identité à se multiplier et à se fragmenter trouve son origine dans la dualité constitutive de la narratrice autant au plan culturel qu'au plan sexuel. A partir de l'image du dédoublement, lié à un trouble dans l'identité de sexe, et qui hante toutes les mailles du récit, l'auteure fait en sorte de créer une figure duelle :

Je reste avec ma mère. Je reste avec mon père. Je prends des deux. Chaque partie se fond à l'autre puis s'en détache. Elles s'embrasent puis se disputent. (...). Je ne choisis pas. Je vais et je reviens. Mon corps se compose de deux exils. Je voyage à l'intérieur de moi. Je cours, immobile. (p. 22-23).

C'est que l'inclination fantasmagorique de Nina à être dans la peau des autres permet l'accès à un univers intime où peut s'exprimer une vérité de soi, qui ne peut être dite dans le monde réel, qui la convoque pourtant sans cesse. La manière paradoxale entreprise dans cette quête de l'identité sexuée dans l'écriture et par l'écriture est également liée à la quête de l'écrivaine qui consiste à instaurer un autre rapport avec la réception de ses textes. Les nombreuses ambiguïtés relevées dans *Garçon manqué* tendent ainsi à rapprocher la figure de l'écrivaine de son personnage. Les multiples allusions à la naissance de la vocation littéraire de l'auteure, légitimée en partie par l'histoire familiale douloureuse posée comme cadre global de la narration, mais également l'inscription du thème de l'homosexualité dans ce texte, contribuent à appuyer ce qui vient d'être affirmé.

La construction identitaire que nous avons tenté d'approcher dans *Garçon manqué* problématise de fait le statut autobiographique de cette œuvre. En fait, le « référent » représenté tend à dire une vérité autobiographique : « qui s'inscrit sous l'égide de la modernité²⁵⁴ » car s'il est :

[l]égitime de parler d'autobiographie dans le cas d'une œuvre moderne et si nous reconnaissons également que les formes artistiques évoluent et changent, il nous faut, par conséquent

²⁵⁴BELARBI, Mokhtar. « Pour une théorie de l'autobiographie ». Dans CAMET Sylvie et SABRI Nourredine(dir.). *Les Nouvelles Ecritures du Moi dans les littératures française et francophone*. Paris : L'Harmattan, 2012. (Coll. Espaces littéraires). P. 17-28.

*admettre que le récit personnel moderne se présente sous un jour différent du récit personnel classique*²⁵⁵.

Pour souligner la spécificité de l'autobiographie moderne qui doit inévitablement se lire par le prisme du Nouveau Roman, Mokhtar Belarbi met l'accent sur la prise en compte de certains procédés ayant prévalu dans l'écriture des néo-romanciers. Pour pouvoir approcher ces textes, il propose de les examiner à partir des traits mêmes qui les caractérisent, à savoir : l'obliquité du pacte autobiographique, l'éclatement et la démultiplication de l'instance narrative, l'hétérochronie, la profondeur de la perspective narrative et sa discontinuité.

Ce sont autant d'éléments déployés dans *Garçon manqué* et qui soutiennent son caractère autobiographique au sens moderne, voire autofictionnel. Le "Je" du récit s'est en effet affirmé comme le point « intersexion » de tout ce qui le construit. Plus encore, c'est la revendication de l'auteure d'un espace d'écriture intimement lié à la vie qui engendre et nourrit cette « intersexion » de la double origine révélée dans ce récit autant par des figures thématiques que narratives.

Comme une extension et une synthèse, *Mes mauvaises pensées* est une autre voie vers l'écriture de soi. En effet, le récit occupe une place importante dans la ligne autobiographique de l'auteure, au vu des rapports qu'il entretient avec les autres textes. Quelle est alors la particularité de celui-ci dans la construction de le parcours littéraire ? Comment la pratique autofictionnelle se met-elle ici en œuvre ? Quelles stratégies narratives permettent d'accorder à ce texte son sens et ses valeurs ?

D- *Mes mauvaises pensées*, une autobiographie en dé-formation ?

a- Un récit à contre-courant

Dans *Mes mauvaises pensées*, Nina Bouraoui fait parler un "Je" féminin autodiégétique et anonyme souffrant de troubles obsessionnels compulsifs dus à des sentiments de culpabilité. La tendance autobiographique posée dans ce récit de manière détournée s'affirme à plus d'un point au fil des pages. Sans contracter clairement de pacte autobiographique, dans le sens de l'établissement d'un « contrat de lecture »,²⁵⁶se

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique. Op. cit.*, p.10.

révèle par contre ici le « pacte référentiel » par lequel peuvent être identifiés certains repères biographiques de nature géographique, chronologique, filiale et professionnelle. En effet, le retour sur les lieux des origines, l'Algérie et la France, montre l'attachement de la narratrice à ses repères identitaires : « toujours cette histoire, au fond de moi, de venir de deux familles que tout oppose, les Français et les Algériens. Il y a ces deux flux en moi, que je ne pourrais jamais diviser, je crois n'être d'aucun camp. » (p.53).

Un des principes d'identification qui inclut ce récit dans le champ autobiographique est un élément biographique central²⁵⁷ représenté par la date de départ de l'Algérie de Nina Bouraoui dans des circonstances liées à la maladie de sa mère. Cet arrachement à la terre est vécu comme une tragédie personnelle tant réitérée par l'auteure dans les autres textes. C'est un événement marquant qui constitue en fait un point de rupture spatial et identitaire apparenté à une forme d'exil intérieur accueillant aussi bien des lieux biographiques que des liens entretenus avec des êtres chers à jamais perdus, à ce titre, la narratrice sait : « déjà ce qu'est la terrible angoisse de perdre l'autre. » (p. 56). Ce point d'origine de la perte est porté à son paroxysme²⁵⁸ dans *Le Jour du séisme*. Il est vécu comme une absence insurmontable mais compensée dans et par l'écriture qui tend à jouer ainsi le rôle d'une terre d'accueil pour le moi en perte de repères :

[j]e suis une étrangère quand j'arrive à Paris, le cinq octobre mille neuf cent quatre-vingt-un, je ne suis pas une étrangère comme les autres, je suis française, mais je me sens étrangère aux formes qu'on me propose, l'appartement, le collège, les gens, la chambre que je partage avec ma mère, il y a la disparition en moi de l'Algérie. Plus de traces, plus rien, je m'efface de l'intérieur, je suis mon propre parasite, il y a la négation totale en moi de l'Algérie : la renonciation à mon père, à ce qu'il est, à ce qui le précède, c'est d'une grande violence, c'est d'une grande injustice aussi.» (p.100).

²⁵⁷ La perte du territoire d'origine est un déracinement brutal et traumatisant pour l'auteure. Elle a entraîné le recours à l'écriture de la mémoire qui constitue un élément essentiel de l'identité littéraire bouraouienne. Pour témoigner de la violence de cet arrachement l'auteure affirme avoir laissé derrière elle « un fantôme » qui ne cesse de hanter ses pensées.

²⁵⁸ Rappelons que le corps et la terre dans ce récit apparaissent dans un état fusionnel et donc indivisible.

Par ailleurs, l'identité professionnelle de la narratrice-écrivaine, et auteure de ce texte, qui renvoie par de multiples clin d'œil à l'intratexte thématique bouraouien, ne manque pas de référer à l'auteure Nina Bouraoui et à son univers littéraire. L'affirmation de la profession d'écrivain dans le texte ne peut donc être ignorée. Il faut rappeler que Philippe Gasparini²⁵⁹ considère ce paramètre comme un critère définitoire de l'autofiction, et bien plus opératoire que les autres. En effet, par cet indice, révélateur de l'écriture autobiographique, le recours au paratexte serait inutile puisque : « écrivain, l'auteur l'est, incontestablement ». ²⁶⁰

Cependant, ces indices dans *Mes mauvaises pensées* vont peu à peu échapper à cette inscription autobiographique du texte. C'est plutôt un récit soutenu par le besoin irrépressible que la narratrice a de recréer des lieux et des liens à partir de souvenirs de bribes de vie éparses, plaçant alors sa narration: « en zone floue » (p.245). C'est en fait le moi : « longtemps tenu, longtemps étouffé (...) dans un demi songe, dans un état où [elle] ne contrôlerai[t] plus rien » (p.9), qui s'écrit et qui recouvre des ruptures et des liens constituant un véritable complexe à dénouer. Ce sont ses pulsions violentes, voire meurtrières dues à ses angoisses existentielles irréflechies, en l'occurrence, ses mauvaises pensées, qui vont porter toute la trame narrative de ce récit. Toute la haine rentrée en soi, déjà figurée dans *Garçon manqué*, est dite et liquidée dans ce récit qui figure une descente dans les profondeurs du moi à la recherche de ses zones d'ombre. D'un point de vue ontologique, si l'on se reporte à la réflexion de Jean-Paul Sartre, il est possible de voir dans cette entreprise le désir de : « découvrir l'acte originel par quoi l'homme est à lui-même son propre néant. ». ²⁶¹ A titre illustratif, le commentaire de l'auteure expliquant sa démarche dans l'élaboration de son texte peut quelque peu éclairer le propos :

Ce fut une sorte d'enlèvement à l'Algérie, j'ai tout laissé là-bas : mes affaires, les premières personnes que j'ai aimées. Et surtout ce double fantasmé qui n'a jamais cessé de grandir jusqu'à surgir un matin dans une mécanique de peurs, une spirale phobique. C'était il y a quatre ans, au terme de ma

²⁵⁹ GASPARINI, Philippe. *EST-IL JE ? Roman autobiographique et autofiction.. Op. cit.*, p.52.

²⁶⁰ *Ibid.*, p.52.

²⁶¹ SARTRE, Paul. *L'Être et le Néant* [1943]. Paris : Gallimard, 1973. p. 80.

*thérapie. Je pensais que j'étais devenue un danger pour les autres alors que je l'étais pour moi seule.*²⁶²

Ce qui est particulièrement déconcertant dans *Mes mauvaises pensées* est la rupture chronologique et spatiale qui structure sa narration contribuant à l'éclatement de tous les éléments de ce récit habité par des pensées négatives : « aux milliers de ramifications qui font écrire, qui font douter (...) et déstructurer le langage. » (p.20). C'est par ce trait que chaque page du texte semble se charger de ces phobies qui prennent la forme fantasmatique de menaces pour le moi. D'un autre point de vue, cela suggère le lâcher-prise de l'écrivaine en acte de création et dont les pensées vagabondent dans le passé, le présent et le futur sous la dictée incontrôlable de ses émotions. Ainsi, par ce déversement libre des pulsions, l'écriture prend les allures d'une thérapie, l'auteure à ce propos écrit : « un langage qui saigne » (p.14), celui d'une narratrice blessée, désemparée et « assiégée » par de mauvaises pensées nocturnes. En activité de création, elle est saisie d'une énergie vitale qui lui permet de transformer ses douleurs et de se reconstruire, comme elle tend à le signifier à sa psychanalyste : « Je dois tout écrire pour tout retenir, c'est ma théorie de l'écriture qui saigne. J'ai si peur de devenir un assassin. (...), je suis d'une grande nervosité, j'ai des pans entiers de mon enfance qui reviennent, » (p.21). Cette pulsion de mort révèle en elle une tendance à l'autopunition : « [l]a jeunesse, c'est le désir, et le désir de tuer, dans mes mauvaises pensées, est aussi le désir de me tuer. » (p. 23). C'est donc dans la blessure intime fantasmée et contre cette même blessure que cette œuvre semble se construire.

Ces mauvaises pensées se sont essentiellement fixées sur les personnes qu'elle aime, notamment son père dont la figure justifie le recours à l'écriture. La narratrice envahie par un sentiment de culpabilité qui s'accroît et se déplace continuellement semble écrire paradoxalement contre ce sentiment menaçant :

Dans mes mauvaises pensées, il y a la vision de cette peau que j'ouvre au couteau et de ses viscères que je déchire comme du tissu fin, il y a des mots aussi, que j'ai peur d'entendre : entailler, dépecer, saigner. Dans mes mauvaises pensées, il y a

²⁶² ROUSSEAU, Christine. « Nina Bouraoui, au vertige de soi ». Dans *Le Monde des livres*. [En ligne] : URL :< http://www.lemonde.fr/livres/article/2005/11/03/bouraoui-au-vertige-de-soi_686798_3260.html> (Consulté le 18/ 12/ 2010).

l'obsession de l'intérieur, qui est peut-être le secret du symbole à porter, mais un secret si grand que personne n'en connaît la vraie teneur, c'est un secret-fantasme qui grossit de génération en génération, c'est le secret de toutes les petites peurs, (p.123-124).

La forme continue à travers laquelle se présente ce texte dans sa matérialité semble procéder de la mise en scène de la représentation mentale désagrégée et insaisissable que la narratrice a d'elle-même et de son rapport au monde : c'est celui d'un état de déchirement identitaire intériorisé et porté par l'aspect irrationnel de ses propos. De là, l'écriture dans *Mes mauvaises pensées*, ne peut fonctionner dans le sens autobiographique classique qui délivre une vie linéaire préétablie. Même si le récit est écrit : « d'un trait, (...), il n'y a que des ruptures et des silences, que tout se répète, qu'il y a quelque chose d'infini dans la vie, qu'on ne peut capturer » (p. 245), affirme la narratrice en ajoutant :

Il faut de l'imagination pour vivre, pour avoir des mauvaises pensées, pour écrire sur soi, puisqu'on ne se connaît jamais vraiment ; il faut de l'imagination pour se raconter, pour trouver la réponse à la question « Qui suis-je ? »(p. 61).

C'est aussi par les multiples métaphores filées de l'eau, auxquelles elle a recours que s'exprime la profondeur du sentiment de perte de soi : « je sais que mon corps file vite sous l'eau, (...), que j'ai la force et la peau de traverser l'intégralité du bassin, je sais aussi que j'ai rencontré la mort au fond de l'eau,» (p.126). La noyade évoquée est vécue dans les mots et par l'écriture qui s'apparente ainsi à un courant de pensée, sinon un « torrent » que l'on ne peut arrêter : « [l]es larmes entrent dans ma peau buvard. » (p. 69), affirme-t-elle.

L'effet sans doute efficace et par lequel l'auteure a tenté de déstructurer son écriture est bien la mise en place d'une situation de cure psychanalytique. Elle tend à répondre au souci de se dire librement et de se défaire de ses angoisses à travers les dérives du langage sans logique apparente. Sans pouvoir saisir ce qu'elle est devenue, la narratrice tente de se représenter sa propre réalité par les mots de sa psychanalyste en se disant : « "Vous souffrez de phobies d'impulsion", ce sont mes nouveaux mots, mes

mots préférés. Je me considère comme une personne malade et je sais que cette maladie est un arrangement avec le réel.» (p. 12). Dans ce sens, *Mes mauvaises pensées* est un récit qui semble représenter une scène d'écriture en régime psychanalytique déployant le langage de l'inconscient. C'est l'occasion de rapporter des paroles et des rencontres, mais également de se libérer de ses blessures en les exprimant diversement. En fait, la narratrice sera face à l'inconfort de revivre de très près ses émotions et sensations les plus inavouées. Par la multiplication et l'affrontement des discours qui ont constitué son histoire, sa narration, portée par les associations en chaînes qui égarent le lecteur, se révèle fragmentée et répétitive. Son récit sans contours est une parole inlassablement décomposée et recomposée. Au fur et à mesure du cheminement libre de la pensée, cette parole s'écrit à l'envers et contre ses mauvaises pensées menaçantes. En verbalisant ses peurs, la narratrice tend à s'en défaire et à dénouer ses blocages, comme elle l'affirme :

*Combien de flots par jour ? Combien de tristesse à remonter ?
Combien de mécanismes à défaire ? On dit que les
traumatismes ont une logique de répétition, que chaque peur en
couve une autre, que chaque tristesse vient d'un foyer de
tristesse. On peut ainsi remonter si loin. J'ai l'image d'une
femme préhistorique qui aurait mes forces et mes peurs, je crois
à la Mère des mères, je crois à ce cercle. (p.23).*

En sollicitant les associations d'idées par la structure en spirales, la narratrice ouvre et ferme des pans de sa vie et de celle des autres. L'usage apparent de l'ellipse, qui traduit la peur et la fuite, participe de l'accélération narrative et de l'ouverture du récit vers d'autres histoires, toujours probables. C'est ce qui peut expliquer les bonds effectués dans le temps et l'espace, car le souci premier est de concentrer autour du moi le plus de vie possibles en formes de « biographèmes ».²⁶³ Ainsi la temporalité brisée bien affirmée de ce récit permet de percevoir son caractère vertigineux:

*[...] il y a un sentiment de pouvoir dans l'écriture qui avance,
c'est une façon de marquer le temps, chaque page contiendrait
une heure, chaque livre porterait un pan de vie, ses minutes, ses*

²⁶³ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, 1971.

silences, ses vitesses ; ce serait un livre coulé sur un nouveau papier, un papier chronométrique. (p. 123).

Mais par la figure de la spirale effectuant des mouvements de retour et de répétition, à l'image des troubles obsessionnels de compulsion évoqués dans le texte, la narratrice, aussi décentrée soit-elle, tente surtout de recentrer sur elle-même son histoire dans sa profondeur en cherchant ses liens pluridimensionnels : « au fur et à mesure de ma fuite, je ne sais pas où je vais et je crois que j'aime cette impression, d'être perdue et de me perdre... ». (p.96). Dans cette perspective il est possible d'affirmer que la figure de la spirale semble porter la narrativité dynamique du texte et tend à mimer le mouvement de la pensée et celui de la mémoire ainsi que le signifie la narratrice : « j'ai des mauvaises pensées.(...) je porte quelqu'un dans ma tête, quelqu'un qui n'est plus moi »(p.9), ajoutant encore : « Je vais entrer dans une histoire, une histoire qui tournera autour de moi, qui m'enveloppera, qui me mangera, ce ne sera pas une romance, ce ne sera pas une légende, (...). Il me faudra m'abandonner. » (p.11).

Une autre scène relatant une sortie nocturne semble être la figuration verbale de ces mauvaises pensées. Une association d'idées ininterrompues se construit autour du verbe « penser »²⁶⁴ qui devient le support de la narration. Celles-ci se multiplient en accomplissant une boucle matérialisée par le terme anaphorique « l'Olympia ». En fait, ces pensées semblent déferler sur la page lue, comme si la narration du thème mettait à contribution la forme de l'histoire, et dans cette proximité s'établit alors une confusion des situations :

***je pense** à l'Olympia, **je pense** à la chaleur de la salle, je pense à la Chanteuse sur scène qui ressemblait à une statue, **je pense** à cet amour là, d'une foule pour un seul sujet, **je pense** à cette fièvre, **je pense** à ces voix mêlées qui n'appellent qu'une seule voix, **je pense** au caractère religieux de la musique quand elle fait monter les larmes de ceux qui ne pleurent jamais, je pense aux mots de la Chanteuse : « Je veux qu'on m'aime, c'est tout. Enfant, je dansais dans la rue pour qu'on me regarde. » **Je pense** que les chanteurs sont fous d'eux, **je pense** que les*

²⁶⁴ Ce verbe est mis en évidence dans la citation qui suit.

écrivains ne s'aiment pas. Mes larmes à l'Olympia viennent de tout cet amour que je ne peux quantifier. (p.97).

Une telle démarche mobilise systématiquement les moyens du langage pour dire sa « sa singularité ».

En effet, la déformation de la réalité référentielle apparaît rendre compte de la dimension autobiographique moderne de ce texte. Elle est signalée par le recours de l'auteure à diverses techniques d'écriture propres à dire autrement sa vie, si l'on se place dans la perspective de la réflexion de Philippe Gasparini.²⁶⁵ *Mes mauvaises pensées*, par sa structuration temporelle, sa recherche formelle originale, sa verbalisation immédiate, son emploi du présent de narration validant l'instant vécu, ainsi que sa stratégie d'implication du lecteur, semble s'inscrire à plus d'un point dans le champ vaste de l'autofiction. Le détour par la fiction qui requiert un travail élaboré sur la réalité rend compte de la subjectivité du vécu et le retentissement des émotions dans le corps et le psychique. *Mes mauvaises pensées* n'est donc pas de l'ordre de ce qui est inventé si l'on s'inscrit dans la logique de l'écriture contemporaine du moi, c'est plutôt un récit perçu comme authentique.

Pour Dominique Viart et Bruno Vercier la pratique autobiographique moderne est :

Disposée selon des enjeux qui donnent ainsi un autre statut à la "fiction", décrit par Lacan et Louis Marin, que l'on pourrait appeler "fiction existentielle" par opposition à la simple "fiction littéraire".²⁶⁶[l'œuvre] "se fait concentrique, tournant autour de quelques événements, de quelques périodes centrales de la vie ou de la formation, abordés d'abord par des fictions "romanesques" puis des " récits" et enfin par des " autobiographies"²⁶⁷.

²⁶⁵ GASPARINI, Philippe. *Op. cit.*, p.209.

²⁶⁶ VIARD Dominique et Bruno VERCIER. *La Littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas, 2005, p.42.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 42.

A cet effet, ils distinguent les aspects principaux suivants auxquels pourrait se rattacher la conception de l'écriture autobiographique chez Nina Bouraoui. Ils considèrent à cet effet :

1. Que l'autobiographie n'est plus un genre "autre", à côté du roman, mais qu'elle entre en composition et même en dialogue avec lui au sein d'une œuvre qu'il faut désormais recevoir indépendamment de ses divisions génériques ;

2. Que le mouvement qui anime l'œuvre est celui d'un approfondissement, d'une recherche sans cesse relancée, dont les genres sont des "moments" ;

3. Que cette division de l'œuvre en moments est liée aux conceptions que les sciences humaines et leur vulgarisation permettent de se faire du "sujet", notion incertaine, à soi-même inaccessible, d'une unité fallacieuse et de représentation fictive.²⁶⁸

De même qu'il ne faut pas perdre de vue que les thématiques déployées dans ce texte, mais aussi dans les autres, telles que « le corps, le lien, l'écrivain »,²⁶⁹ participent des critères définitoires de l'écriture autofictionnelle. L'autre trait d'identification de la pratique autofictionnelle à relever est la question de la filiation littéraire et familiale chez Nina Bouraoui qui se décline dans : « des postures de médiocrité, de dépression, de culpabilité, de dénonciation et d'amour (...) pour susciter l'empathie du lecteur ».²⁷⁰ Autant dire que ces aspects définitoires évoqués restent en grande partie les générateurs fondamentaux de l'écriture de l'auteure.

Mais pour mieux rendre compte de cette dilution du moi autobiographique dans ce récit, et pour tenter de comprendre les mécanismes de sa généricité, il convient encore d'interroger le "Je"(*u*) et ses « intersexions » au travers de ses manifestations textuelles.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ GASPARINI, Philippe. *Op.cit.*, p. 306.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 306.

b- Un *je(u)* dé-générisé

Dans *Mes mauvaises pensées* sont rapportées des tranches de vie s'étalant de l'enfance à l'âge adulte jusqu'au moment de leur narration dans le cabinet du Docteur C., la psychanalyste consultée par la narratrice-écrivaine une fois par semaine pendant trois ans. Les scènes qui portent ce récit à son ouverture et à sa clôture ne changent pas, et l'enjeu narratif apparaît alors dans l'intervalle qui sépare les deux bouts du texte. Une grande place est accordée au "Je" et à ses jeux d'écriture permettant à la narratrice de rapporter les paroles d'autrui, de décrire des scènes de films ou encore de se référer à des citations intertextuelles pour construire son propre récit et une nouvelle identité. Ce sont autant d'éléments disparates qui convergent pourtant vers les thèmes de la rupture familiale et de l'amour homosexuel culpabilisant. Il est aussi proposé à lire des renvois à l'intratexte²⁷¹ de l'auteure. L'évocation des sensations et la présence des commentaires trouent la narration et rendent l'identité de ce "Je" trouble, multiple et décomposée, ce qui établit ce texte entre les frontières génériques.

Mais tous ces éléments composites posés en saillies et en creux interpellant le lecteur, montrent un "Je" féminin qui se débat avec son histoire personnelle et collective. C'est sa relation insaisissable à lui-même et aux autres qui est interrogée et redéfinie. Il faut ajouter que le cadre formel représenté par l'« écoute flottante », expression communément admise dans le langage psychanalytique, permet aux mauvaises pensées de se délier et d'infléchir le sens de la narration vers sa dimension fragmentaire. Ses manifestations textuelles et narratives font apparaître un "Je" féminin sans attaches apparentes puisque sa propre parole est construite à partir de celle des autres. Il y a alors une difficulté à identifier un "Je" biographique proprement individuel dans le sens où celui-ci est « noyé » dans la masse du discours familial, social et historique intériorisé qui contribue à soulever ses questionnements et à provoquer ses déchirements :

J'ai une histoire avec mes grands-parents qui ne passe pas par les souvenirs de ma mère ; cette histoire c'est un hiver à Rennes où nous faisons des crêpes,(...), cette histoire c'est l'odeur du grenier, l'odeur des livres , l'odeur des cahiers de ma mère que

²⁷¹ Voir la deuxième partie de notre travail.

je retrouve, cette histoire est aussi l'histoire d'une trahison, puisque j'ai le souvenir de m'être détachée de mes parents(...),mes grands-parents sont devenus mes parents, et j'ai un souvenir d'amour de cette période, et je crois que ma vie d'adulte n'a jamais cessé de réparer cette infidélité.(...). Il faut du temps pour exister, il faut du temps pour se défaire du lien des ventres. (...). Je ne sais pas si ma grand-mère se reconnaît en moi, je ne sais pas si elle reconnaît notre lien ; je ne sais pas si on peut se défaire des liens du sang ; je pense que ma peur me défait de tout. (p.170-171-172-173).

Par ce fait, l'identité narrative montre une capacité à déconstruire ses fondements et à se « dé-générer ». Si l'on se réfère à la théorie psychanalytique, cela semble traduire un état extrême du sentiment de culpabilité :

(...) rencontré principalement dans la névrose obsessionnelle, sous la forme des auto-reproches, des idées obsédantes contre lesquelles le sujet lutte parce qu'elles lui apparaissent répréhensibles, enfin sous forme de la honte attachée aux mesures de protection elles-mêmes. (...) le sentiment de culpabilité est partiellement inconscient, dans la mesure où la nature réelle des désirs en jeu (agressifs notamment) n'est pas connue du sujet.²⁷²

Dénouer ses complexes, déjouer les assignations identitaires et refaire ses liens dans l'espace de l'écriture, c'est inévitablement nier sa forme première qui impose de se noyer et de se perdre dans son propre langage : « je suis en train de devenir sur une disparition, sur ma disparition, je sais que j'ai deux histoires, il y a avant et après », (p. 112). Appelé donc à liquider ses peurs et s'en délivrer, ce "Je" retourne contre soi la

²⁷² LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS. *Vocabulaire de la psychanalyse* [1967]. Paris : Quadrige, 2007. (Coll. PUF), p.440.

violence vécue sous le poids du Surmoi²⁷³ et de ses valeurs symboliques. Cette emprise des pulsions de destruction se perçoit précisément à travers ces propos :

je ne me retiens jamais, je suis en guerre contre le monde entier et contre, moi-même, c'est cette peau buvard, c'est ce problème de tout prendre, de tout garder. (...). Je ne pleure pas sur moi, (...). Les larmes ne lavent d'aucun chagrin. Les larmes entrent dans ma peau buvard. (p.68-69).

Ce sont ces ruptures répétitives observées à plusieurs niveaux qui participent du démembrement de l'écriture et du processus de dé-génération de l'espace identitaire de ce récit.

Ce déchirement, qui dénote d'une perte de repères, révèle en fait une fixation inconsciente à la figure maternelle à travers laquelle est né le sentiment de culpabilité remettant en cause les liens parentaux. Ainsi les images condensées évoquées tendent à engendrer d'autres scènes tout aussi culpabilisantes comme : « un glissement de la violence » (p.10), pour rejoindre un épisode traumatique coïncidant avec le point de rupture du moi associé à la mère :

Si je ne me souviens pas des appels de ma mère à Rennes, c'est que je ne voulais pas lui parler. (...); je restais dans le silence, par vengeance; je crois que je voulais me détacher, non pas de ma mère mais de la tristesse que son absence engendrait. Il y a une histoire entre le téléphone et ma mère, (...); c'est moi qu'elle appelle, quand elle est seule, quand elle a peur, et sa voix me remet dans les jours de l'enfance, dans ses nuits, dans l'attente du 15 février 1980 quand elle manque mourir d'un œdème; (...) et il y a mon silence froid puis l'attente. Combien de temps faut-il à la vie pour quitter un corps? Combien de temps faut-il à la mort pour se couler sous la peau? (p. 56).

²⁷³ « Une des instances de la personnalité telle que Freud l'a décrite dans le cadre de sa seconde théorie de l'appareil psychique : son rôle est assimilable à celui d'un juge ou d'un censeur à l'égard du moi. ». Dans LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS. *Op.,cit.* p. 471.

En allant au bout de cette exploration identitaire, la figure du père, à l'instar des autres liens familiaux, apparaît également pour la narratrice comme source de souffrance car cette relation est liée à la peur de couper ce lien intime :

Ma dernière pensée se fixe au corps de mon père, j'ai eu l'image de son éventration ; je m'en suis tant voulu que j'ai fouillé dans mon enfance, j'ai cherché une image innocente : mon père dans la cuisine d'Alger. Il casse la coque des œufs entre ses mains, il frotte l'œuf encore chaud et la coque se détache de la chair blanche, comme par miracle. Je pense que la vie des corps opère de cette façon, il a fallu un jour me détacher de lui, je ne sais pas si j'ai réussi, j'ai ses mains et sa peau, j'ai cette chair fossile qui nous lie. (p.15).

La culpabilité semble donc être un héritage. Elle est dans ce sens due aussi aux liens problématiques avec les grands-parents, notamment avec le grand-père français pour son arrogance et sa dureté envers la mère. De ce fait, ce "Je", réceptacle des douleurs, prend la résolution de se déposséder de cette filiation destructrice qui apparaît reposer sur une aliénation :

Il y a toujours la gêne de mon corps là, en France, que je n'arrive pas à placer ou à reconnaître, (...), je joue à devenir une autre, (...) je glisse vite, (...) et je sais que je reste ma prisonnière comme ma mère reste la prisonnière de son père qui l'étouffe. Il y a cette phrase de ma mère, vous savez : « Je n'ai jamais pu regarder mon père dans les yeux tant j'ai peur de lui. » avant je ne pensais pas qu'on pouvait souffrir de ses grands- parents, je me disais que la famille ne commençait qu'à partir de soi, de sa naissance et donc de ses géniteurs, (p.144-145).

On peut encore lire dans cette perspective le désir d'interroger l'ascendance paternelle qui reste un espace de vie et de transmissions manqués et paradoxalement très

présents pour la narratrice. Elle s'interroge toujours sur ce maillon manquant comme preuve d'existence dans sa chaîne identitaire et filiale brisée. C'est ce qui condamne ce "Je" à errer dans un espace d'entre-deux traversé aussi bien par la France que par l'Algérie dans leurs dimensions culturelles, socio-historiques et idéologiques extrêmement difficiles à porter, ainsi que le montre ce passage :

Quand ma colère vient, je crois qu'elle passe par ce lien, je crois qu'il y a une information familiale, on ne transmet pas seulement la chair à ses enfants mais aussi les conflits ; le rapport de ma mère avec son père influe aussi sur le rapport que j'ai avec le monde, avec les hommes. Je n'ai jamais vu mon père dans son rôle de fils, (...) je n'ai pas les preuves de son histoire, lui aussi devient un sujet sans racine profonde que j'interroge à chaque déjeuner que nous passons ensemble avec la violence de quelqu'un qui voudrait obtenir des aveux : avoue-moi ton enfance papa, avoue-moi ton père, avoue-moi tes souvenirs, élargis le champ, ne fais pas de moi ta ligne de départ et ta ligne d'arrivée. (p. 157-158).

Au poids de la culpabilité s'ajoute le conflit avec la loi du père. Car les sentiments de menace et d'insécurité ressentis générateurs de la souffrance proviennent du désir incestueux envers la mère et qui sont vécus comme une faute difficile à supporter. En effet, l'image de la mère, qui suscite de la fascination et du désir, se heurte à la réalité et à ses valeurs symboliques. La mère est l'objet d'amour vers lequel est orienté un investissement libidinal interdit. De ce fait, tenter de comprendre cette passion obsessionnelle tout en s'acharnant à lutter contre elle, s'accompagne systématiquement d'un sentiment de mal être discernable dans ses propos auto-défensifs adressés à la thérapeute :

Je n'aime pas ma place. Je n'aime pas les mots qui me désignent : la petite fille. Je pourrais écrire le roman de ma thérapie (...), ce serait contre M. qui a voulu, un jour, séduire ma mère. (...) elle est seule, mon père est à Alger, M. est là, forte comme un homme, je sais tout de suite qu'elle veut séduire

ma mère. (p.31).

Dans cette scène se dessine un sentiment de rivalité déguisé, dans la mesure où le personnage désigné par M. est une femme avec laquelle la narratrice entretient une relation homosexuelle. Cela se passe comme si le rapport femme-amante était calqué sur celui de la fille-mère, ainsi que semble l'admettre la narratrice : « je pense que je suis dans un cercle amoureux dont ma mère occupe le centre. (...) : je suis piégée par le désir, » (p.32). Cet attachement excessif à la mère est vécu dans le paradoxe lorsqu'il prend l'allure d'un détachement qui mène vers d'autres liens amoureux, comme autant d'images de la mère :

il y a une excitation à divorcer d'un lien et il y a une douceur dans la tristesse de ce lien rompu(...), c'est ma spirale amoureuse, c'est la spirale de mon écriture, quand je quitte ma mère, je prends un foulard qui porte son odeur, quand je quitte la Chanteuse, je prends une chanson qu'elle a chantée, sur scène, pour moi ,quand je me sépare de l'Amie, je prends toute notre vie dans mon cœur, nos mots, nos voyages, nos silences, nos regards, (p. 184).

Il en résulte un "Je" inévitablement structuré dans la rupture et la destruction du fait qu'il retourne ses pulsions d'agressivité contre lui-même :

je suis en colère, puis je suis heureuse, puis je me sens coupable, puis je suis triste, mais d'une tristesse inhumaine, parce que je voudrais payer pour cela, payer de ma personne, me détruire. Et je me détruis, en me détestant, et je me détruis, en installant, pour toujours, cette détestation. (p.60).

A travers sa mise en forme, le récit *Mes mauvaises pensées* semble nier la forme même. L'écriture s'apparente plutôt à celle du journal intime dans ce qu'il a d'imprévu et de liberté immense du langage : « j'ai ce corps si fou, si résistant, j'ai ce cœur si changeant. » (p.66). C'est donc un récit dont on ne peut clairement définir la forme, la narratrice étant indéfiniment à la recherche de son identité.

Ainsi, les multiples conflits identitaires qui minent ce "Je" et dont il se nourrit et

se régénère l'ont conduit à reconsidérer ses liens à tous les niveaux de la narration en cherchant une autre voie possible pour se construire, ce qui participe du statut dégénéré de l'écriture. L'identité, en prenant le contre pied des catégorisations, tend alors à signifier qu'elle n'est pas une donnée immédiate mais bien une construction en devenir et pleinement assumée par l'auteure. Le récit *Mes mauvaises pensées*, autonome, parce que publié à part, mais aussi englobant, par rapport au parcours de l'auteure jusque là, apparaît comme l'œuvre la plus autobiographique et la plus aboutie de sa production. La mise en écriture du langage de l'inconscient et ses mécanismes, le désir, la mort, la violence et les tabous, c'est-à-dire les « non-dits », montrent chez l'auteure une volonté non limitative de révéler l'autre versant de la réalité humaine à laquelle il est impossible d'échapper.

Jusqu'à ce niveau d'analyse, nous constatons donc que Nina Bouraoui a tenté de retracer deux itinéraires inextricables et réversibles : celui de la vie et celui de l'écriture. En tant qu'auteure et écrivaine, elle a construit pas à pas, dans la complexité et la fragmentation, son identité personnelle et son œuvre. Par les multiples stratégies déployées dans l'écriture, s'affirme un travail profond sur soi-même montrant que l'auteure est parvenue à maturité. C'est dans ce sens que nous pouvons percevoir dans cette œuvre de re-composition poétique du moi la résultante d'un cheminement affirmant bien les liens de(a)ns l'écriture à l' « intersexion » de la double origine, et que nous avons tout au long de ce travail tenté de montrer. Mais ces liens incluent systématiquement la prise en compte du lecteur et des effets de lecture de ses textes. En effet, la question du rapport entre l'écrivaine, son lecteur, et largement son public, est assez pertinente, dans la mesure où la pratique d'écriture de Nina Bouraoui procède d'un univers hétérogène qui échappe aux classements et au sens univoque. Cela dit, il est tout aussi significatif de souligner que la mise en avant d'une parole féminine autre, et dans un contexte franco-algérien, contribue largement à alimenter les débats autour de cette œuvre polysémique.

Chapitre 2

Lire l'écriture, écrire la lecture

L'œuvre de Nina Bouraoui, s'inscrivant dans un système culturel vaste de représentations et d'images, opère des stratégies d'approche spécifiques du lecteur en tant que catégorie textuelle et émotionnelle incontournables. Le fait d'écrire une œuvre singulière à caractère autobiographique, et de la lire pour tenter de dégager les valeurs véhiculées par les textes à partir d'un environnement littéraire donné, incite à prendre en compte l'acte de lecture comme une expérience effective regorgeant d'affect et d'appréciations morales. Cela pose évidemment la problématique de la notion de lecteur dans les œuvres littéraires. Quelles sont alors les multiples facettes du lecteur à travers sa conceptualisation ? Comment fonctionne cette rencontre dans les textes de notre corpus et pour quelles significations ? Quelles attitudes de lecture et quels dispositifs spécifiques sont mis en œuvre pour cela ? En effet, discuter quelques approches critiques dans le champ vaste et infiniment complexe de la réception, portée par des réalités culturelles diverses, permettra d'éclairer cette question mais également de souligner les limites des interprétations. Car au-delà des grilles de lectures que nous pouvons établir, comme autant de clefs pour tenter d'ouvrir le sens, nous ne pouvons prétendre épuiser la richesse d'une œuvre, ni connaître son auteur, de plus les textes sont des messages virtuels susceptibles d'être indéfiniment interprétés par l'activité d'un lecteur probable.

1- Autour de la notion de lecteur

Au vu des pratiques diverses et possibles des écritures du moi et du champ inépuisable et renouvelé de leurs destinations, la question de leur réception s'avère complexe et contradictoire si l'on tient compte de la perception individuelle du monde par le lecteur. Dès lors, la réflexion théorique autour de la lecture littéraire, qui interroge une expérience esthétique mettant en relation une œuvre et son destinataire, tend inévitablement à susciter un débat inépuisable. Les notions de lecteur et de son activité d'interprétation semblent ainsi être un point de résistance dans le champ critique de la réception. Pour la perspective analytique qu'elles induisent, les théories de Vincent Jouve et celles de Bellemin-Noël seront essentiellement prises en compte.

Dans l'approche de Vincent Jouve²⁷⁴, c'est principalement la place du lecteur dans le texte qui retient son attention, et le but de sa démarche critique est de : « construire

²⁷⁴ JOUVE, Vincent. *L'Effet- personnage dans le roman* [1992]. Paris : PUF, 2008.

(...) un appareil théorique qui permette de rendre compte de la réception d'un personnage quels que soient le genre et l'époque du roman auquel il appartient. »²⁷⁵. Il choisit de restreindre son étude au personnage romanesque reçu par le lecteur à partir des effets de lecture spécifiques qu'il suscite. Le corpus auquel il soumet ses questionnements sera sélectionné à partir de trois critères : l'appartenance à un écrit en prose, la longueur du récit, qui dote le texte d'une « épaisseur », et l'importance de la représentation psychologique. A l'instar des théoriciens de la réception de l'œuvre littéraire, Jouve affirme que désormais, à la condescendance symbolique de l'auteur, auparavant maître absolu du sens attribué à son texte, répond celle du lecteur. Son attitude variable face au texte et les fonctions qu'il peut y jouer permettent en effet de rendre compte des multiples significations dont il peut le doter. Dans ce sens, l'image de l'auteur devient une présence illusoire qui renvoie : « à l'idée qu'un lecteur se fait de l'auteur (réel) d'un livre antérieurement à la lecture ». ²⁷⁶

Il importe sur ce point précis de remarquer que l'image présentée de l'auteure Nina Bouraoui, par le recours constant au registre référentiel et métatextuel, ne manque pas d'imprimer la marque personnelle d'une auteure bien au fait des stratégies de réception à mettre en place.

Pour Jouve, c'est le rapport du lecteur au texte dans sa dimension individuelle, affective, et dans une large mesure anthropologique qui fonde ses investigations critiques. Il convient de rappeler que sa réflexion s'inscrit dans la continuité des travaux de Michel Picard, qui, dans *La lecture comme jeu*²⁷⁷ définissait déjà trois instances de lectures : le lu (inconscient du lecteur), le liseur (personne physique en contact avec le monde extérieur) et le lectant (instance intellectuelle prenant des distances). Pour lui, l'acte de lecture littéraire est structurant et socialisant. Vincent Jouve, réajustant ces catégories de lecture qui sont autant d'attitudes de croyance et de distance vis-à-vis de l'univers romanesque, établit la classification suivante : le lectant²⁷⁸, « dédoublé en un lectant jouant (qui s'essaye à deviner la stratégie narrative du romancier) et un « lectant » interprétant (qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre)²⁷⁹ », le « lisant »,

²⁷⁵ *Ibid.*, p.23.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.18.

²⁷⁷ PICARD, Michel. *La Lecture comme jeu*. Paris : Minit. (Coll. Critique), 1986.

²⁷⁸ Le lectant, selon Jouve, considère le texte comme une construction.

²⁷⁹ JOUVE, Vincent. *Op. cit.*, p. 84.

moi fictionnel qui laisse émerger les processus primaires à l'œuvre et enfin le « lu », qui intègre le champ des pulsions inconscientes. En fait, la conception du personnage dans les études littéraires, note-t-il, a surtout reposé sur les théories narratologiques que le formalisme et le structuralisme ont élaborées. Le personnage est dans ce sens défini d'après son fonctionnement²⁸⁰ au sein du système narratif et non comme un être, en termes d'essence psychologique. Mais ces approches immanentes, reconnues pour leurs apports productifs indéniables à la critique littéraire, s'avèrent insuffisantes et lacunaires, pour Jouve, dans la mesure où elles n'ont pas considéré le texte sous l'angle de la communication.²⁸¹ De ce point de vue, même s'il est : « donné par le texte, [le personnage] est toujours perçu par référence à un au-delà du texte. », ²⁸² dès lors que cette figure textuelle ne peut s'autonomiser. C'est l'apport de la théorie psychanalytique, insiste le critique, qui peut éclairer cet enjeu et rendre compte du rapport complexe qu'entretient le lecteur avec les figures romanesques qu'il rencontre pendant la lecture d'un roman qui s'avère être le lieu de la représentation intérieure. Le fonctionnement de « ces figures régressives (...), qui ne prennent sens qu'à travers la lecture », ²⁸³ doit essentiellement opérer du côté du sujet lisant qui a la latitude de se mettre en scène pour leur donner vie. En effet, ces considérations théoriques pointent du doigt d'un côté le pôle esthétique de l'œuvre, et de l'autre, elles révèlent les préoccupations du lecteur en situation de communication littéraire. C'est alors dans ce sens que ces questions fondamentales peuvent être posées : « qu'est-ce que le personnage pour le lecteur ? », ²⁸⁴ « qu'advient-il de lui dans la lecture ? » ²⁸⁵ et « comment et à quelle fin le lecteur l'appréhende-t-il ? ». ²⁸⁶

Compte tenu de la force perlocutoire des textes chez Nina Bouraoui, cette démarche peut s'avérer opératoire dans l'investigation de son œuvre. Même si celle-ci se lit à plusieurs niveaux, l'implication du lecteur liée aux mécanismes psychanalytiques y est prépondérante. Se pose ainsi la problématique de « modéliser la lecture » ²⁸⁷ et d'entrevoir ses limites, du moment qu'elle varie inévitablement d'un

²⁸⁰ Jouve se réfère aux contributions de Vladimir Propp et à d'autres avant lui.

²⁸¹ Jouve impute la réflexion et l'orientation de ces approches à l'environnement intellectuel et idéologique qui les a vues naître.

²⁸² JOUVE, Vincent. *Op. cit.*, p. 10.

²⁸³ *Ibid.*, p. 12-13.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 13.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.13.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.13.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

lecteur à un autre et d'un texte à un autre. C'est la dimension intersubjective de la lecture qui prend en compte : « l'ensemble des réactions qui reposent sur des constantes psychologiques de l'humain, (...) communes à tous les lecteurs », ²⁸⁸ qui apparaît efficace dans ce cas. L'œuvre, sur ce point précis, semble mobiliser et programmer : « les mouvements affectifs du lecteur ²⁸⁹ » par la prédétermination des traits des figures romanesques dans la mesure où : « notre vision d'un personnage dépend d'abord (avant son portrait physique et moral) de la façon dont il nous est présenté par le texte. Il est un certain nombre de techniques propices à la " captatio benevolentiae " dont l'efficacité n'est plus à démontrer, mais à démonter ». ²⁹⁰ Le personnage, en tant que support de la représentation de la vie psychique, est considéré sous un angle anthropomorphe : « un sujet cognitif (...) doté d'une conscience » ²⁹¹ ; et non comme un acteur abstrait. L'instance narrative, elle, consistera de ce fait à jouer un rôle de relais entre le personnage et le lecteur qui va tenter de s'approprier cette figure romanesque en la recréant, le lecteur ira d'abord la chercher dans sa propre intériorité psychique grâce à une élaboration mentale, c'est-à-dire une image dématérialisée. A la différence de l'image visuelle, moins opaque et plus immédiate, celle-ci a surtout la particularité d'être moins déterminée. De ce fait, elle offre au lecteur la possibilité d'être créatif et de participer activement au processus de lecture du texte, instaurant à juste titre une : « intimité exceptionnelle (...) entre le sujet qui lit et le personnage. ». ²⁹²

Le conditionnement et la proximité auxquels est soumis le lecteur dans *La Voyeuse interdite*, par exemple, et dans le même cas *Mes mauvaises Pensées*, semblent relever largement de ces aspects. Fikria, voyeuse, est aussi vue et imaginée par le lecteur. Cela pour dire que : « La subjectivité du lecteur joue un tel rôle dans la représentation qu'il est à peine métaphorique de parler d'une « présence » du personnage à l'intérieur du lecteur ». ²⁹³ Un rapprochement peut en effet s'opérer entre l'image onirique et l'image mentale dans la mesure où elles se ressource dans l'intériorité psychique et se caractérisent par une certaine indétermination. Toutefois, ces images mentales, dans le cas de la lecture, reposent d'abord sur : « des prescriptions

²⁸⁸ *Ibid.*, p.14.m2

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 15-16.

²⁹¹ *Ibid.*, p.17.

²⁹² *Ibid.*, p.41. Sur ce point, Vincent Jouve se réfère à la théorie psychanalytique freudienne qui opère une distinction entre le mode de la représentation consciente et la représentation inconsciente.

²⁹³ *Ibid.*, p.41.

textuelles ». Pour la part d'illusion et les manifestations fantasmatiques dont relève l'image « littéraire », celle-ci ne peut manquer de s'orienter : « davantage du côté du rêve²⁹⁴ » :

l'image littéraire, fantasme propre élaboré à partir d'éléments du fantasme d'autrui, est une production mixte. [Elle] est, en effet, la seule qui combine création propre et apport extérieur. En ce sens, elle se donne comme une synthèse de l'image optique et de l'image onirique²⁹⁵.

Un profil spécifique du lecteur, en tant que destinataire implicite du texte et qui s'inscrit d'emblée dans la structure de l'œuvre, est pensé par Jouve. A l'instar de Gérard Prince²⁹⁶ et Gérard Genette²⁹⁷, le critique part du principe qu'il existe un : « « narrataire extradiégétique », qui n'est rien d'autre que le lecteur supposé par le texte et dont la fonction est de servir de relais de communication avec le lecteur réel ». ²⁹⁸ Cependant, Prince met en garde contre la confusion entre ces deux instances qui se distinguent par des traits spécifiques :

On ne doit pas confondre narrataire et lecteur virtuel. Tout auteur, s'il raconte pour quelqu'un d'autre que pour lui-même, développe son récit en fonction d'un certain genre de lecteur qu'il doue de qualités, de capacités, de goûts, selon son opinion des hommes en général (ou en particulier) et selon les obligations qu'il se trouve respecter.²⁹⁹

Gérard Genette dégage également cette différence notionnelle entre la figure du narrataire et celle du lecteur inscrit dans l'œuvre et affirme :

[c]omme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a

²⁹⁴ *Ibid.*, p.42.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 42-43.

²⁹⁶ PRINCE, Gerald. « Introduction à l'étude du narrataire ». Dans *Poétique*. 1973, n°14.P. 178- 196.

²⁹⁷ GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris : Seuil, 1972. (Coll. Poétique), p. 265-267.

²⁹⁸ JOUVE, Vincent. *Op. cit.*, p. 18-19.

²⁹⁹ PRINCE, Gérard. *Op. cit.*, p.180.

*priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur.*³⁰⁰

Mais, pour Jouve, c'est un lecteur en posture hypothétique indéniable qui : « se présente comme un lecteur virtuel posé à l'horizon de l'œuvre »³⁰¹, il souligne que : « si l'on comprend que le narrateur, en tant qu'instance textuelle, ne se confond pas avec le lecteur réel, on ne voit pas bien en quoi il se distingue du lecteur virtuel supposé par le texte³⁰² ». Il insiste sur le fait qu'il faut revenir à la terminologie de Wolfgang Iser³⁰³ qui pose la notion de « lecteur implicite », jugée particulièrement opératoire par le fait que ses traits pourraient se retrouver chez le lecteur virtuel. C'est donc par cette place intermédiaire et déterminante accordée à cette instance de lecture nommée « lecteur virtuel », que s'actualise un texte. Le lecteur réel dans ses virtualités, s'il est : « ce sujet lisant qui tient un livre entre ses mains peut ne pas accepter le rôle que lui assigne le texte ».³⁰⁴ Ce qui revient à dire qu'il existe : « une corrélation entre la situation du lecteur virtuel (supposé par l'œuvre) et celle du lecteur réel³⁰⁵ ». D'autre part, il est vrai aussi que le lecteur réel considéré dans sa subjectivité et sa complexité est difficile à théoriser du fait que la :

*personne réelle qui lit le livre, relève de l'indéfini, ses caractéristiques sont imprévisibles, changeantes, d'un lecteur à l'autre, d'une lecture à l'autre, en synchronie comme en diachronie, leur liste est ouverte, et leur existence toute physique. Le lecteur réel est corps vivant, qui amène avec lui dans le temps de sa lecture son histoire propre, sa mémoire, sa double expérience du monde et de la bibliothèque.*³⁰⁶

³⁰⁰ GENETTE, Gérard. *Op. cit.*, p.265.

³⁰¹ *Ibid.*, p.19.

³⁰² JOUVE, Vincent. *La Lecture*. Paris : HACHETTE, 1993. (Coll. Contours littéraires), p.26.

³⁰³ ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique* [1976]. Bruxelles : Mardaga, 1997.

³⁰⁴ JOUVE, Vincent. *Op. cit.*, p.19.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 19-20.

³⁰⁶ MONTALBETTI, Christine. « Narrateur et lecteur : deux instances autonomes ». Dans *Cahiers de Narratologie*. 2004, n°11. [En ligne] : URL : <http://narratologie.revues.org/13> (Consulté le 06 mai/ 2015).

L'hypothèse de Jouve, qui postule une interdépendance entre lecteur virtuel et lecteur réel, trouve son origine dans la théorie de Hans Robert Jauss³⁰⁷, qui distingue les notions « d'effet » propre au texte et de « réception » déterminée par le destinataire. Il s'agit précisément de la distinction : « entre un fonctionnement de surface de l'œuvre (qui s'adresse au lecteur virtuel) et un fonctionnement profond (qui s'adresserait au lecteur comme sujet, c'est-à-dire comme support des réactions psychologiques et pulsionnelles communes à tout individu »³⁰⁸ Le rapprochement entre ces deux instances se justifie encore pour lui par la théorie psychanalytique freudienne.³⁰⁹ Il pense que la prise en compte du : « "lecteur virtuel" » (destinataire implicite des effets de lecture programmés par le texte) devrait ainsi permettre de dégager les réactions du « lecteur réel » (sujet bio-psychologique) ». ³¹⁰ Cette problématique semble reposer sur la théorie de structure duelle de Thomas Pavel dans le sens où : « le personnage, romanesque n'est ni complètement « réel » (c'est une création), ni complètement irréel (...). Il s'affirme donc comme une « "réalité duelle" ».³¹¹

Ce qui est à relever est que la lecture littéraire déterminée par une relation spécifique au texte, qui met en avant une série de compétences en vue d'aboutir à une interprétation, est bien plus indéfinie. Pour concrétiser cet acte, le lecteur, tel que le postule Michel Picard, doit alterner entre la lecture plaisir et la lecture critique, qu'il soit : « architecteur ou Lecteur Modèle, "lecteur" historico-sociologique ou consommateur ciblé, (...) : le vrai lecteur a un corps, il lit avec ». ³¹² De ce point de vue, ce qui semble être refusé, est la neutralité du lecteur par rapport au texte. En effet, il ne peut se démettre de la réalité de ses émotions lors de la lecture :

le lecteur (en dépit de son apparence immobile, silencieuse, voire légèrement somnolente) est infiniment plus actif qu'un simple récepteur. Ce que lui propose le texte littéraire, c'est bien moins une signification toute prête qu'un ensemble

³⁰⁷ L'Ecole de Constance a regroupé un groupe de théoriciens de la réception mais ne formait pas une unité théorique, voir KALINOWSKI, Isabelle. « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception ». Dans *Revue germanique internationale*. 1997, n°8. [En ligne] : URL :<<http://rgi.revues.org/649>>. (Consulté le 10 mai 2013).

³⁰⁸ JOUVE, Vincent. *Op. cit.*, p.20.

³⁰⁹ Jouve se réfère à la constance du concept de « *fantasmes originaires* » propres à toute l'humanité.

³¹⁰ *Ibid.*, p.21.

³¹¹ *Ibid.*, p. 64.

³¹² PICARD, Michel. *Lire le temps*. Paris : Minuit, 1989. p.133.

*d'instructions pour construire un sens à partir d'informations partielles. Voici donc une nouvelle image du lecteur, non plus un dévoreur de livres, confondant rêve et réalité, mais un constructeur.*³¹³

Comme le note bien Jouve, il convient de dire que : « l'être romanesque ne peut exister sans une collaboration étroite entre le texte et le lecteur ».³¹⁴

D'après ce qui vient d'être exposé au travers de ces concepts, il apparaît que la place accordée à la production de l'inconscient en tant que lieu dynamique de la création est, pour sa part, non négligeable dans la lecture interprétative. Dans une perspective de complémentarité, il convient d'opérer des recoupements en recourant à la réflexion élaborée par Jean Bellemin-Noël³¹⁵ qui considère la lecture comme un acte secret et intime.³¹⁶

Dans *Psychanalyse et littérature*³¹⁷, Jean Bellemin-Noël expose l'évolution des préoccupations de la critique face au discours littéraire, qui, par les aspects multiples et redondants de l'inconscient qu'il met à l'œuvre, ne peut échapper à une analyse psychanalytique. Toutefois, même si l'œuvre d'art possède incontestablement une origine humaine, il ne faut pas la lire à partir de l'auteur, pour ne pas la : « ramener au même, la faire " revenir au même" - au même sens, au même sujet, au même monde, aux mêmes manières d'exister »,³¹⁸ et surtout, pour ne pas « la détruire ». Mais en ce qui concerne l'écriture de soi,³¹⁹ celle-ci est vue, comme un cas spécifique : « où l'on ne peut se dispenser d'extrapoler de l'œuvre à l'homme: lorsque le texte se met en scène comme (re)présentation de cet homme. Cela s'appelle, comme on sait, l'autobiographie ». ³²⁰ La problématique de l'écriture de soi pour un auteur dépasse pourtant le caractère incertain, voire invérifiable des données biographiques, même si

³¹³JENNY, Laurent. « Lire, cette pratique ». Dans *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne 2004. [En ligne] : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/plecture/> (Consulté le 06 mai 2013).

³¹⁴ JOUVE, Vincent. *Op.cit.*, p.31.

³¹⁵ Notons que le critique s'inscrit dans le sillage de la théorie psychanalytique freudienne.

³¹⁶Ce critique n'omet pas de citer les apports de Michel Picard au sujet de l'acte de lire.

³¹⁷BELLEMIN-NOEL, Jean. *Psychanalyse et littérature* [1978]. Paris : PUF, 2002.

³¹⁸*Ibid.*, p. 139.

³¹⁹L'approche théorique de Bellemin-Noël sur la question de l'autofiction, et en particulier dans ce chapitre, nous apparaît indispensable et susceptible de nous aider à bâtir une démarche analytique en rapport avec l'hypothèse qui conditionne notre travail.

³²⁰ BELLEMIN-NOEL, Jean. *Op.cit.*, p.152.

celles-ci ne sont pas à négliger. Pour le critique, la résurgence de ce phénomène littéraire aurait une cause idéologique, mais non suffisante, imputée au déclin du marxisme historico-politique :

L'émergence, avec l'«autofiction», d'un aspect inédit et novateur du récit rétrospectif de sa propre vie, en diversifiant la situation et en compliquant les définitions, compte pour beaucoup dans ce qui est devenu une sorte de mode intellectuelle caractérisant la fin du XX^e siècle. Cette mode, a même un nom, puisque l'on s'intéresse de nos jours de façon globale à l'« écriture de soi».³²¹.

Dans le cas de notre sujet, en l'occurrence l'écriture de Nina Bouraoui qui évoque les étapes de sa vie dans ses moments les plus cruciaux, les commentaires pris dans la réalité extérieure à ses textes s'avèrent pertinents, mais insuffisants, pour l'interprétation de son œuvre.

Pour la question de l'autobiographie dans sa relation à la lecture et ses effets, le critique vise à élaborer une démarche éclectique et composite, en effet :

quand il s'agit véritablement d'une œuvre autobiographique ou d'un ensemble d'ouvrages autobiographiques, l'appel aux données de l'état civil et de l'histoire est légitime dans l'exacte mesure où l'on se sent obligé de jouer le jeu instauré par l'auteur, de s'en faire le partenaire consentant; en revanche, on est en droit de trouver plaisir à lire dans n'importe quelle autobiographie un roman dont le héros-narrateur nous incite à croire qu'il est le fac-similé de l'auteur alors qu'il pourrait tout aussi bien le (et se) donner pour un être de fiction; il suffit pour s'offrir ce plaisir de simplement jouer le jeu du texte³²².

³²¹*Ibid.*, p.152

³²²*Ibid.*, p. 155.

L'exemple le plus frappant en tant que tel dans notre corpus est bien, le texte *Garçon manqué*. Dans ce récit la protagoniste porte le même nom que celui de l'auteure et de la narratrice d'une part, mais par les divers modes de narration déployés, l'identité du "Je" se dérobe. C'est dans ce sens que la narration fait en sorte de signifier constamment au lecteur qu'il est là pour s'impliquer et jouer le jeu du texte, s'il court le risque, bien entendu, de l'accepter. Dès lors, l'autobiographie devient une poétique particulière qui nécessite d'être approchée et définie au croisement de la psychanalyse et de la critique littéraire. Ce genre, défini d'un point de vue proprement textuel, ne pourrait recouvrer sa pleine signification, dans la mesure où le moi exploré reste un objet obscur. En tant que texte qui met en mots la vie destinée à être publiée, le lecteur semble justifier, voire légitimer, sa position d'analyste enclin à l'écoute et à l'interprétation, mais également à l'exploration de son propre moi. Le cas est d'autant plus prégnant encore que le récit *Mes mauvaises pensées* intègre l'écriture de la cure psychanalytique et ses catégories analytiques : le transfert, le contre transfert et la position analyste-analysant. Il importe donc, ainsi que le précise le critique, de convoquer les effets de l'inconscient dans la lecture car :

la seule source de données biographiques que l'on ait le droit de prendre en compte est ce que l'on pourrait désigner par le nom de bio-texte (...), à savoir ce qui d'une vie est devenu du texte, avec l'idée que, puisque qu'il s'agit de texte, il importe peu que les faits allégués soient réels ou inventés : dans tous les cas, ces faits prétendus sont infiltrés d'imaginaire.³²³

Si donc la réalité biographique se manifeste dans le texte, elle tend davantage à procéder d'une élaboration présupposant une reconstruction et une mise en mots qui restent forcément filtrées par les barrières de l'inconscient car:

l'élaboration du récit le plus sincère que l'on puisse imaginer est dès le principe la proie d'une force intime- nucléaire, noyauté, noyautante-, son[le narrateur] inconscient, qui l'empêche d'avoir accès à la factualité authentique de ce qu'il raconte ; et cela pour deux raisons :non seulement il a une

³²³*Ibid.*, p. 157.

*vision partielle et partielle des choses, mais de plus, il ne sait pas exactement ce qu'il écrit, il est débordé par son écriture sous peine de n'être pas écrivain.*³²⁴

Le sens de « vérité » chez Bellemin-Noël semble prendre donc une autre signification qui s'oriente plutôt vers l'inconscient dans ce qu'il a de « pur » et « d'authentique ». Le texte littéraire peut ainsi être considéré comme une production inconsciente et une construction travaillée par la censure³²⁵: « [I]es faits racontés dans les autobiographies sont ce que l'on nomme à bon escient des fictions, avec des parties empruntées à l'arsenal des faits historiquement vérifiés et d'autres qui sont tout à fait fantasmatiques ». ³²⁶ Il va de soi que cette dimension du texte à la lecture, rencontre l'inconscient du lecteur : « lequel n'est pas un accident de la lecture mais un ensemble de phénomènes pour ainsi dire programmé par l'écriture – par les effets de signifiants ». ³²⁷

Et c'est par là que la réflexion de Vincent Jouve sur les effets inconscients de la lecture peut rejoindre celle dont se réclame Jean Bellemin-Noël. Dès lors, les données biographiques écrites et métaphorisées tendent à appartenir à l'ordre de la textualité. En cela, la perspective de les lire au travers : « [d'] une lecture psychanalytique « (comme toute autre lecture) se doit de les faire travailler de la même façon que si elles étaient de la fiction ». ³²⁸

L'intérêt de cette approche réside dans le fait que les formes narratives et les thèmes convoqués dans l'écriture de Nina Bouraoui ont tendance à avoir comme soubassements des données biographiques importantes, mais en rejoignant le registre de la création artistique, celles-ci se condensent en associations autres et se déplacent de leur point d'origine. Cela se retrouve notamment dans *Le Jour du séisme* dont la dimension fictionnelle et la forme poétique ne sont que la métaphore d'une écriture autobiographique à un moment du parcours individuel de l'écrivaine et de celui de son écriture.

³²⁴ *Ibid.*, p.157-158.

³²⁵ Jean Bellemin-Noël cite à ce propos *Gradiva* de Wilhelm Jensen analysée par Freud.

³²⁶ *Ibid.*, p.158.

³²⁷ *Ibid.*, p.158.

³²⁸ *Ibid.*, p.159.

Pour ce qui est de la notion d'autofiction, le critique précise que : « sa pleine signification » réside dans le terme « fiction », en ce qu'il a de plus artisanal d'un point de vue étymologique : « On a entendu dans auto+fiction uniquement récit de soi (...) en négligeant le façonnement de soi (en écrivant ma vie, je la construis et je me transforme) ». ³²⁹La question du lien que peuvent tisser l'autofiction et la pratique psychanalytique est aussi rapprochée de la réflexion de Lévi-Strauss qui voit dans : « la légende d'Œdipe un « instrument logique » pour jeter un pont entre le problème initial : « Nait-on d'un seul, ou bien de deux ? » et le problème dérivé : « Le même nait-il du même, ou de l'autre? ». ³³⁰ A la différence de l'autobiographie classique dans laquelle le sujet naît d'un seul, la solution semble se trouver dans la séance psychanalytique, du moment que le sujet ne se connaît que sur le mode de la fiction : l'auto-connaissance passe ainsi par la connaissance de l'autre. L'Œdipe en tant que processus complexe s'y résoudrait : « l'un y naît de deux, le même y advient du même et de l'autre. [...] L'ex-analysé sait trop bien que le même ne naît pas du même, que son autoportrait de fait est un hétéroportrait, qui lui revient du lieu de l'Autre ». ³³¹ C'est en effet ce qui semble être désigné par le concept de « bi-autobiographie » pour Bellemin-Noël.

Ce que l'on peut rappeler est que le sujet qui s'écrit par exemple dans *Mes mauvaises pensées* s'étirole et se projette en personnages autres que lui-même parce qu'il ne se connaît pas encore. ³³² Le moi tente ainsi de se construire dans le lieu de l'Autre, c'est-à-dire dans l'acte de lecture et les liens postulés avec le lecteur. C'est donc sur la base de ces observations qui attribuent au lecteur un statut de constructeur de sens que les analyses suivantes seront abordées.

2- Lire l'œuvre dans la double origine

A- *La Voyeuse interdite* en lecture paradoxale

L'auteure invite le lecteur de ce récit à s'introduire secrètement dans un lieu conventionnellement soumis à l'interdit du regard. C'est la chambre d'une jeune fille en pleine puberté et en proie à ses émois et à sa sensualité qui dépassent les limites de

³²⁹*Ibid.*, p. 161.

³³⁰*Ibid.*, p. 162.

³³¹*Ibid.*, p.162.

³³² Nous nous référons ici à la section analytique : Le "Je" et ses appartenances brisées.

l'érotisme, puisque le personnage en question se présente comme un cas pathologique. Un œil étranger tente de profaner son intimité féminine pervertie alors qu'elle-même se pose en voyeuse qui cherche désespérément un regard extérieur. Cette sollicitude semble déjà prendre forme dès le titre en écho à l'incipit. Celui-ci est nettement renforcé par la quatrième de couverture qui annonce déjà la mise en place des stratégies de coopération du lecteur pouvant imaginer cet univers déployé avec les connotations qui en découlent.³³³

La curiosité du lecteur peut d'emblée être attisée par ce discours et les informations qui lui sont délivrées. L'autorité narrative, qui l'introduit dans un univers intime et pesant du fait de l'atmosphère de claustrophobie qui se dégage de cette description, tente de faire valoir deux facettes de l'instance lectorale. En tant que « lu », c'est l'investissement pulsionnel du lecteur-spectateur qui est convoqué, dans la mesure où Fikria, privée de liberté, promet de transgresser tous les interdits. En ce sens, les pulsions inconscientes du lecteur en quête d'aventures et d'un nouveau monde pourraient s'enclencher : «[ce] qu'on recherche si passionnément à travers la lecture, c'est la clé de son mystère »,³³⁴ comme si le désir de lire était très proche du désir de voir. Dans cette catégorie de lecture se décèle une tendance de celui-ci au voyeurisme précisément légitimé par : « l'alibi littéraire »³³⁵ qui lui permet ainsi de : « vivre par procuration certaines situations fantasmatisées ». ³³⁶

D'autre part, l'effet de réel de cette scène d'exposition semble être favorable à l'émergence du moi « lisant » du lecteur associé à son moi fictionnel. C'est une attitude de lecture où il peut être victime de l'illusion romanesque comme : « l'enfant qui renaît en nous ». ³³⁷ On saisit par là que le contact resserré entre Fikria, qui regarde et se laisse regarder par le lecteur spectateur enclin à l'ubiquité, se prête bien à un processus interactif où se dégage « l'effet-personne » postulé par l'approche de Vincent Jouve. La vraisemblance du personnage, sa richesse psychique, ses sentiments et ses souffrances participent pour ainsi dire de cette illusion romanesque. C'est la promesse d'une aventure que le lecteur peut voir et lire et où : « l'imagination part de rien, une fenêtre, un trolley, (...), un nouveau tapis d'histoires tissé de mots et de maux [stoppés] avec un

³³³ Voir le texte de la quatrième couverture du roman en annexe 1.

³³⁴ *Ibid.*, p.90.

³³⁵ *Ibid.*, p. 91.

³³⁶ *Ibid.*, p.82.

³³⁷ *Ibid.*, p. 86.

nœud grossier : le lyrisme. » (p.10). Par ce dispositif qui instaure une situation d'attente, le lecteur va en fait de son côté : « [se] faire une histoire avant de regarder le vrai » (p.10). Sous l'effet de l'illusion référentielle, il peut ne pas discerner des indications, qui, éventuellement pourraient l'aiguillonner lorsque la narratrice annonce par exemple: « [les choses] se travestissent (...) [et] se donnent en spectacle. [Elles] enfantent l'erreur, l'horreur ou la beauté. C'est selon. » (p. 10). Fikria n'hésite pas à apostropher, voire à bousculer un lecteur assigné à réagir psychologiquement car il entre malgré lui, et même brutalement, dans son espace mental et ses pensées morbides. En effet, en état de rébellion contre son exclusion et sa solitude, elle violente son corps menaçant en construisant une image d'elle-même avilissante et troublante. Son mal s'incarne dans la monstruosité froidement exposée au lecteur, qui on peut le prévoir, peut se montrer dégouté à travers des attitudes de rejet et de renoncement. En effet, par l'entremise d'un processus d'animalisation d'elle-même et des personnages qui l'entourent, c'est un univers en dégradation et en décrépitude qui se répand sans aucun ménagement de la sensibilité de celui-ci contraint sans cesse à renégocier ses référents culturels et moraux et à réagir de manière contrastée et paradoxale. Il est encore d'autant plus facile pour l'instance qui lit de se laisser porter par la narration car Fikria regarde et raconte sa propre vie de manière distanciée en enfermant celle-ci dans son histoire.

Devant ce paradoxe qui attise la curiosité du lecteur, d'une part, et le piège opéré par l'illusion référentielle et les stratégies narratives, d'autre part, il est possible d'admettre que le texte mène son lecteur sur la voie d'une lecture participative susceptible d'engendrer pulsion et surprise, mais également création et plaisir. La prégnance du regard scrutateur et multidimensionnel de Fikria, évoquant une sorte d'omniscience, appelle en effet celui de l'auteure impliquée dans l'acte de créer son personnage. C'est elle qui regarde sans être réellement regardée, et qui voit sans être vue. L'auteure tend donc dans ce cas à se glisser à l'insu du lecteur, comme son écriture s'expose au référentiel avec des accents de provocation et une impossibilité d'ancrage.

B- Pour une implication active du lecteur dans *Le Jour du séisme*

L'accès au sens dans ce récit poétique, qui semble ignorer la linéarité par un usage excessif de procédés d'écriture recherchés, n'est pas aisé. C'est une situation de lecture qui semble convoquer des processus de réception nécessitant un sujet-lecteur pris dans une relation concrète avec le texte et les possibilités d'identification qu'il recèle, et cela

malgré l'hermétisme de l'œuvre surtout lorsqu'il est admis que : « le lecteur réel appréhende le texte avec son intelligence, ses désirs, sa culture, ses déterminations socio-historiques et son inconscient ». ³³⁸ Mais, s'il est amené à participer activement à la construction de l'œuvre, sa liberté tend à être limitée étant donné que sa lecture reste une tentative d'interprétation parmi tant d'autres possibilités; il est alors de ce fait :

conduit à une dialectique permanente entre anticipation et rétroaction. Le lecteur, en effet, s'il est conduit à former des configurations pour combler les « blancs » du texte, doit cependant accepter de les modifier, voire de les remettre en cause, si elles sont contredites par le récit. Il faut donc distinguer deux processus. D'une part, en comblant les « blancs » par des représentations qui lui sont propres, le lecteur s'implique dans le texte. D'autre part, il est appelé à se distancier de ces mêmes représentations lorsque le texte les invalide. ³³⁹

En effet, l'illusion référentielle et le contexte culturel qui prévalent en partie dans *Le Jour du séisme* tendent à s'effacer devant la mise en crise du langage qui dit la rupture et convoque une intense participation et une incessante réadaptation du lecteur face aux contraintes et aux résistances posées par le texte. Diverses perspectives de lecture lui sont ainsi offertes. Le réel et la quête identitaire davantage mis en intrigue sous des modes poétiques et fantastiques où se mêlent la prose et la poésie, peuvent favoriser l'émergence croissante de son imaginaire. A travers la condensation sémantique de la thématique du corps et de celle de la terre, le récit annonce la fin d'une période et le commencement d'une autre à travers la métaphore de la blessure identitaire. Cette proximité entre les deux thèmes majeurs de l'œuvre tend à interpeller davantage le lecteur dans la mesure où elle met en jeu une expérience corporelle déterminante dans la construction identitaire du sujet. La rencontre du corps avec le monde de l'enfance heureuse en Algérie et le souvenir inaltérable du drame de la rupture avec cette terre sont donc vécus dans la chair et portés par une métaphore filée et poétique. Ce rapport terre/chair permet la quête d'un état d'« intersexion » figurant la

³³⁸ JOUVE, Vincent. *La lecture* [1993]. Paris : Hachette Supérieur, 2010, p. 6.

³³⁹ *Ibid.*, p.83.

blessure tant réitérée par l'auteure dans ses textes. Elle renvoie à des référents multiples : familiaux, sociologiques, historiques, mais également aux structures du langage ; autant de liens et de brèches ouvertes qui forment la textualité trouée de ce récit et à travers lesquelles peut émerger l'activité de lecture.

Dans la mesure où le contenu sémantique du titre sur la première de couverture évoque un drame humain bien circonstancié correspondant au surgissement d'un événement tragique, la participation active du lecteur réel peut aisément être sollicitée, aussi bien au niveau émotionnel que celui imaginaire. Il est dans ce cas inévitablement placé en témoin devant une annonce de cataclysme dont il va au fur et à mesure de sa lecture découvrir les effets et les virtualités posées par le texte. C'est ce que ne manque pas de montrer l'ouverture du texte qui prolonge l'effet d'attente suggéré par le titre. La connaissance que le lecteur a du réel et des conséquences catastrophiques des séismes dans le monde factuel motiverait chez celui-ci des projections intimes et des préfigurations significatives conscientes ou inconscientes. Dans ce cas, le lecteur est plutôt l'objet d'une « illusion référentielle »

Le titre est rappelé dès la première phrase de l'incipit comme pour expliciter certains éléments restés sans réponse. Il s'agit bien de données biographiques et référentielles évoquant le séisme tragique de la ville d'El Asnam en Algérie, survenu le 10 octobre 1980. Mais dans ce texte, cette catastrophe naturelle est déplacée dans la ville d'Alger, lieu de l'enfance de l'auteure et du "Je" narrateur qui affirme, comme nous l'avons précédemment souligné : « Ma terre tremble le 10 octobre 1980. (...). C'est un drame national » (p.9). En écho à cet incipit, le récit se referme sur ces lignes : « Ma terre revient, lente et blessée. (...) Ma terre est immobile enfin » (p.98). C'est entre ces deux moments que la narration de ce séisme va insuffler au texte sa dimension fragmentaire, à l'image de l'identité du "Je", de celle des mots, des phrases, du temps, et de l'écriture. C'est à travers le contenu du texte, l'éclatement de ses structures et ses processus de transformation que le lecteur élabore sa démarche interprétative. De là, il est possible de dire que les épreuves endurées par le "Je" narratif seront par effet de mimétisme celles du lecteur en situation d'interprétation. En exposant un conflit profondément intérieur dont les détails sont occultés, la scène textuelle, particulièrement éprouvante et envoûtante, semble avoir mobilisé diverses techniques d'écriture.

Ce qui soutient l'intérêt du lecteur et l'implique activement c'est d'abord l'emploi

du présent qui est une particularité structurelle de ce texte. L'auteure semble lui attribuer ici une valeur intemporelle qui ramène l'énonciation à son immédiateté fortement inspirée d'un désir d'actualisation du passé, ainsi que le suggère cette indication temporelle : « Ma terre tremble le 10 octobre 1980 » (p.9). Cet usage du temps semble renforcer l'effet oral de la narration et la mise en relief des émotions qui peuvent ainsi rendre plus proches les faits relatés, comme s'ils se déroulaient en direct sous les yeux du lecteur. De ce fait, celui-ci peut être assimilé à la fois à un spectateur regardant un espace scénique et à un participant installé dans l'histoire. Par ce procédé stylistique, le discours du personnage et ses pensées parviennent à toucher de très près le lecteur, qui, à son tour, va se nourrir de cette expérience et participer à la construction du sens du texte. En effet, la narratrice revit intensément cette aventure douloureuse et la fait vivre à son lecteur en la restituant dans son authenticité. Les effets dévastateurs du séisme, autant dans sa manifestation géologique que charnelle, lui font ainsi dire : « Ma terre est un corps choisi, une chair, une peau, un réseau vital. Il [le séisme] marque. Il entaille. Il perce. Il éventre. (...). Le séisme est une arme. Il charge. Il rompt l'équilibre des formes. Il renverse les fondations. (...). Ma terre est un corps blessé » (p. 30).

A cet usage récurrent du présent, en tant que modalité d'inscription du lecteur dans ce texte, s'ajoute la force des images évoquées pour ce séisme rapporté à sa dimension humaine par l'entremise de la métaphore filée du corps brisé pour signifier un monde chaotique. La transposition du charnel vers le géologique et le minéral, et inversement, est construite sur la syllepse tendant à accentuer la confusion entre les univers décrits. Cette figure stylistique permet le dédoublement du sens pour un effet déroutant des significations. Cela permet de faire vivre au lecteur une : « expérience mentale [se] déroul[ant] dans la zone du langage (...) et dans l'espace ludique de l'imaginaire où se donne libre cours le « jeu des possibilités ».³⁴⁰

Si l'usage de ce procédé d'écriture dans *Le Jour du séisme* semble obéir à une logique narrative raccordant intimement la terre à la chair, il devient aussi l'occasion pour l'auteure de se dire et de se cacher. La réalité décrite étant effectivement exceptionnelle et personnelle, la charge affective qu'elle suscite conduit à privilégier

³⁴⁰KAUFMANN, Judith. « Esquisse d'un (auto)portrait du lecteur en parasite ». Dans *L'Expérience de lecture*. Textes réunis et présentés par Vincent Jouve. (Actes du colloque de Reims, 2002). Paris : L'Improviste, 2005. P. 15-34.

cette métaphore si particulière qui associe le sens concret au sens figuré au point de ne plus les dissocier, en témoigne le "Je" qui se dit ainsi:

Ma terre est atteinte, seule et close, unique et isolée, prise au jour du séisme, son temps fermé. Sa solitude forme ma solitude. Sa douleur aiguë ma douleur. Sa perte est mon manque. Elle est, en éclats. Je suis en fragments. Elle est touchée. Je suis, traversée. Ma terre est mon corps. Je deviens incomplète. (p.81).

Le corps et la terre apparaissent s'échanger leurs propriétés comme deux réalités dites l'une par l'autre. Le séisme géologique, charnel et émotionnel crée une tension au sein du texte et participe de son dynamisme qui semble figurer le séisme de l'écriture. C'est ce que vit et dit la narratrice en ces termes :

Ma terre tremble. Elle est vivante et incarnée. Elle est habitée. (...). Ma terre dérive et s'expose. Elle est, physique et composée, de gaz, de gravats, d'écorces chaudes et de bouillons. Elle gronde. Je grave sa rumeur. Je perds le ciel. J'entre dans sa guerre. Je suis mêlée. Elle est brutale. Je résiste. Je pense à mon corps qui tombe des rochers. (p.11).

Il convient de préciser que l'effet de syllepse qui met en analogie la terre et le corps opère comme un moyen efficace susceptible de toucher et de captiver le lecteur. Il est également frappé par des images pouvant le conduire à une véritable recherche sémantique. Porteuse donc de double sens, cette figure requiert une double lecture qui crée au sein du texte une ambiguïté favorable aux jeux textuels et à la lecture personnelle, et en ce sens, elle apparaît comme le moteur de l'écriture et sa poéticité.

Si ce tremblement est celui de la terre intimement mêlée à la chair, le texte fait en sorte de laisser cet ébranlement émerger dans sa dimension humaine en appelant le lecteur à partager cette douleur et la souffrance qu'elle induit. Sous cet angle de vue, il convient de souligner que la lecture peut être appréhendée avec moins de résistances puisqu'elle semble s'actualiser davantage dans une proximité humaine et communicative. Ce séisme est générateur de métaphores et d'images en échange qui

appellent la créativité du lecteur qui concrétise et prolonge la mise en œuvre des sensations et des émotions dégagées par le texte. Si le lecteur trouve dans ce jeu textuel une source d'identification et de troubles, c'est que l'œuvre semble avoir brisé ou du moins fragilisé les barrières dressées entre la réalité et la fiction. L'évocation du séisme sous les deux aspects signalés se révèle pour l'auteure une stratégie susceptible de construire et d'orienter le sens de son œuvre vers l'écriture autobiographique qui prendra forme avec *Garçon manqué*.

C- De l'insertion du narrataire dans *Garçon manqué*

Correspondant à une étape de l'écriture à travers laquelle s'affirme encore plus l'écrivaine, cette œuvre mime au sein de son énonciation une communication presque directe avec le lecteur. C'est de ce constat que quelques composantes du texte dont le "Je" narratif dédoublé en "Tu", ainsi que la figure du narrataire,³⁴¹ modélisée par le texte sous des traits particuliers, seront discutés. La question est de savoir quels modes de lectures sont mis en jeu, et comment l'auteure, dans des contextes précis, crée une image d'elle-même non éloignée du registre référentiel, ce qui postule une tendance autobiographique de l'écriture. De plus, il convient de signaler que Nina Bouraoui, à ce stade de son parcours littéraire, est supposée avoir déjà fidélisé un certain type de lectorat.

La part accordée à l'instance réceptrice, autre que le narrateur et le personnage dans *Garçon manqué*, se révèle à partir de bribes textuelles identifiant le type de narrataire à qui s'adresse un "Je" narrateur. Le texte se présente, pour une grande part, à la première personne où le "Je" narrateur oscillant entre le registre fictionnel et référentiel se met en scène sous une autre forme d'énonciation, en l'occurrence "Tu". Cela peut être un choix de l'auteure, car Philippe Lejeune à propos de cette possibilité narrative note: « Qui m'empêcherait d'écrire ma vie en me nommant "tu" ».³⁴² Dans le cas de ce récit, ce procédé ne manque pas de susciter un effet de lecture plutôt orienté vers la réflexivité et le dédoublement. Il est à rappeler que lorsque Nina, supposée être auteure, narratrice et personnage s'adresse dans son dialogue intérieur à Amine, son ami

³⁴¹ Selon GENETTE : « le narrateur extradiégétique, (...), ne peut viser qu'un narrataire extradiégétique, qui se confond ici avec le lecteur virtuel, et auquel chaque lecteur réel peut s'identifier. Ce lecteur virtuel est en principe indéfini, (...) ». *Figures III*. Paris : Seuil 1972, (Coll. Poétique), p.266. Voir également PRINCE, Géraud. « Introduction à l'étude du narrataire ». *Op.cit.*

³⁴² LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, p. 17.

d'enfance imaginaire et culturellement marqué par son prénom, se décèle une communication entre deux Moi, celui du présent et celui du passé laissé en Algérie et qui ne cesse de hanter la narration. Sur cet aspect théorique de la question Philippe Lejeune précise encore que :

*Si je me parle en me disant « tu », je donne en même temps cette énonciation dépliée en spectacle à un tiers, l'éventuel auditeur ou lecteur : celui-ci assiste à un discours qui lui est destiné, même s'il ne lui est pas adressé.*³⁴³

De là, l'interpellation de Nina peut viser à créer une communication entre l'auteure, par la voix de la narratrice, et le lecteur réel présenté sous le masque du narrataire à l'écoute d'une confession ou un adieu teinté de nostalgie. La figure de ce lecteur placé au centre de la diégèse, en tant que narrataire intradiégétique, sera ce témoin privilégié et compatissant pour la narratrice en proie à la solitude. Ce face à face privilégié fait de cette instance de lecture une nécessité intime :

Moi aussi je vais changer par ce départ, par l'abandon de l'Algérie. Ta blessure sera ma blessure. Tu te laisseras en Algérie. Tu ne te trouveras pas en France, Amine. Garde encore ta place ici. Prends tes instants. Pense ton temps. Tout va brûler. Tout va s'effacer. Tout va disparaître en Algérie. Nos voix, nos pas, les lieux de nos corps, notre Algérie. (p.76).

A ce narrataire intradiégétique s'ajoute un autre, il est signifié par le degré de participation de celui-ci dans l'écriture de l'auteure, et vu comme celui qui connaît son œuvre. Il s'agit d'une figure de lecteur complice et concret qui va adhérer aux jugements et justifications de la narratrice, ici très proche de l'auteure et de l'écrivaine Nina Bouraoui. Il se signale alors comme celui qui incarne ses représentations intérieures en restituant les interprétations idéales attendues. C'est l'autre Moi qui fait en sorte de regretter une modalité de la réception de l'œuvre et pour laquelle est proposé un réajustement qui va le contraindre à se réviser :

³⁴³ LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris : Seuil, 1980. (Coll. Poétique), p.37.

Ce n'est pas la honte. Non. Certainement pas. Je n'ai pas honte d'être aussi algérienne. Jamais, d'ailleurs. J'en serai fière. J'en userai. Par provocation. Par arrogance. J'étoufferai mon côté français. Par vengeance de ses silences enfantins. Ces omissions. Ce n'est pas la peur non plus. Je n'ai pas peur des mots, bougnoule, bicot, melon. Je peux les entendre. Les laisser me traverser. Me noyer. Ils me donnent de la force. La force de la haine. La force du combat. La force d'être moi. Non ce n'est pas ça. C'est la gêne. (p.174).

Si ce contenu se lit comme un indice révélateur de l'attention que Nina Bouraoui accorde à sa réception, la narratrice se met aussi en scène en tant que lectrice de son texte. En tentant ainsi de reconfigurer à sa guise sa réception, elle incite ce narrataire à la relire à travers ce qu'elle dit, et en cela elle écrit alors son métatexte. D'autre part, ce passage se prête à être interprété dans le sens d'une réponse adressée aux intellectuels algériens qui auraient remis en question la légitimité de l'auteure à écrire sur l'Algérie, à la suite de la publication controversée de *La Voyeuse interdite*, ainsi que cela a été montré dans le premier chapitre de la première partie de cette analyse.

Une autre modalité d'inscription du narrataire se révèle encore lorsque la narratrice évoque ses blessures psychologiques du fait du regard raciste porté sur son père étudiant algérien en France pendant les années soixante. A travers la convocation de ce narrataire, la narratrice semble vouloir récupérer ce regard à son avantage puisqu'elle exprime ses objections et ses colères, comme par effet de ricochet. C'est également celui qui sera susceptible de la contredire et de lui permettre d'énoncer une controverse. Ces réparties qui participent de l'oralisation du texte permettent de simuler une parole directe :

Oui, je l'aurais, mon esprit de vengeance. Le même esprit que ceux qu'ils appelleront, un jour, beurs. On ne pourra plus dire Arabe, en France. On dira beur et même beurette. Ça sera politique. Ça évitera de dire ces mots terrifiants, Algériens, Maghrébins, Africains du Nord. Tous ces mots que certains Français ne pourront plus prononcer. (p.133).

On peut donc considérer que ces modalités de lecture qui se manifestent sous diverses figures du narrataire semblent concevoir le lecteur comme une figure accessible par l'auteure, et s'avèrent être nodales dans la construction d'une écriture à tendance référentielle et autobiographique. Dans la textualité de ce récit se décèle donc une stratégie d'écriture largement orientée vers sa réception. Les aspects sous lesquels apparaissent justement ces instances réceptrices et les manières dont elles ont été installées semblent être conditionnés par l'enjeu autour duquel elles s'articulent. Il faut alors dire que le champ autobiographique dans lequel s'enracinent les œuvres de Nina Bouraoui exige cette attention témoignée au destinataire, qui, malgré la relation complexe qu'il peut entretenir avec l'œuvre, la rend possible, et surtout capitale pour l'auteure. Une telle démarche tend en effet à affirmer « l'intersexion » de l'écriture dans la double origine.

D- Lecteur en immersion/dispersion dans *Mes mauvaises pensées*

Mes mauvaises pensées, par l'incessant recours à l'écriture de l'inconscient, est le récit qui se lit comme un lieu de refoulement mettant en œuvre une thématique jouant sur les ressorts psychologiques et transférentiels du langage. Car si celui-ci mobilise le discours de la dégradation psychique, loin de tout jugement moral du point de vue de la narratrice patiente, c'est bien l'auteure qui semble démonter et décomposer les mécanismes de l'écriture, laissant au lecteur le soin de l'interpréter au cours de sa lecture. Considérant la généricité de ce récit, qui emprunte ses techniques à l'écriture du journal, le destinataire invoqué est d'abord le "Je" de l'écriture qui use à outrance d'effets stylistiques pour mobiliser l'attention du lecteur.

Ce texte semble poser les conditions d'accueil d'un lecteur indéniablement impliqué dans sa dimension émotionnelle en vertu du : « code affectif [qui joue] sur certains mécanismes du psychisme humain ». ³⁴⁴ D'autre part, ce récit, par sa complexité et sa profondeur, stimule le lecteur et le place en position de créateur. A cet effet, Anne Clancier, citant dans la lettre Freud, admet que : « si l'impulsion à créer est plus forte que les résistances intérieures, l'analyse ne peut qu'augmenter, jamais diminuer les facultés créatrices ». ³⁴⁵ C'est ce qui sera exploré à travers ces

³⁴⁴ JOUVE, Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman. Op.cit.*, p. 132.

³⁴⁵ CLANCIER, Anne. *Psychanalyse et critique littéraire*. Paris : Privat, 1980. (Coll : Nouvelle recherche), p.62.

questionnements. Comment le texte met-il en place un contrat de lecture manifestant l'intérêt du lecteur en favorisant son investissement affectif ? Quels sont les effets de lecture suscités par *Mes mauvaises pensées* et les stratégies narratives engagées rendant effective l'adhésion de celui-ci ? En d'autres termes, comment la narratrice se « délivre » de ses mauvaises pensées, et à l'autre bout du texte, comment ces pensées deviennent-elles « prête-texte »³⁴⁶ pour le lecteur, du fait qu'il est l'incarnation d'un autre inconscient ? Dans quelle mesure cette relation au texte, constitue-t-elle une expérience esthétique, critique et humaine ? Dans ce sens, c'est la figure double du lecteur analyste et lieu psychique et pulsionnel qui devra être convoquée car dans ce texte : « sensation et réflexion se retrouvent inextricablement mêlées ».³⁴⁷

Dès l'ouverture du texte, le lecteur est invité à s'introduire dans l'espace psychique déstructuré d'une narratrice-écrivaine en situation de cure psychanalytique et déroulant dans l'éclatement et la confusion ses pensées mortifères. Ainsi, par la fragmentation du moi qui la caractérise, elle ne maîtrise ni sa parole ni ses pulsions. C'est dans cette configuration narrative particulière que se décide alors le rôle instable assigné au lecteur. En effet, la déconstruction thématique et formelle du récit induit une attitude de lecture adaptée à ce mode d'échange complexe allant au-delà du principe du sujet conscient, de la communication linguistique et de la logique commune. Deux expériences langagières singulières et deux représentations du monde, qui dépassent l'individu dans ses multiples dimensions, doivent tant bien que mal s'organiser dans et à partir de cette relation introduite par le texte, en effet :

*Tout lecteur, qu'il le sache ou non, lit autre chose que ce qu'il pense lire, joue symboliquement mais véritablement avec des données qui lui échappent en partie- comme s'il avait souscrit une sorte de " contrat de méconnaissance" préalable et nécessaire à son investissement, à l'illusion et à la force de ses émotions*³⁴⁸.

La narratrice, dès l'incipit du texte, se présente comme un cas clinique. Elle fait en sorte d'instaurer avec le lecteur, qui prendra en charge la narration de ses pensées

³⁴⁶ BELLEMIN- NOËL, Jean. *Vers l'inconscient du texte*. Paris : PUF, 1979. (Coll. Ecriture).

³⁴⁷ JOUVE, Vincent. *Op.cit.*, p. 198.

³⁴⁸ PICARD, Michel. *La lecture comme jeu*. *Op.cit.*, p. 97.

sous un mode thérapeutique, une relation de confiance et d'écoute sous la forme d'une confiance et d'une complicité : « Quand je viens vous voir, je garde l'idée d'une confession. » (p.286). Ce mode de contact opéré par le texte avec le lecteur appelé à une intense participation au monde déployé par celui-ci dénote d'une : « (...) stratégie de séduction [qui] consiste en une exploitation du pathétique : " Séduire, c'est fragiliser. Séduire, c'est défaillir. C'est par notre fragilité que nous séduisons, jamais par des pouvoirs ou des signes forts " ». ³⁴⁹ Ce qui est à cet effet suggéré au lecteur est d'être cette écoute silencieuse et nécessaire d'une histoire personnelle mise en scène dans un registre dramatique et pathétique. Car le désarroi et la culpabilité de la narratrice face à ses désirs refoulés, dont elle ne peut encore se délivrer, la place dans un rapport de soumission et un statut précisément victimaire :

*Je viens vous voir parce que j'ai des mauvaises pensées.(...).
J'aimerais me défaire de mon cerveau, j'aimerais me couper les
mains, j'ai très peur, vous savez, j'ai très peur de ce que je suis
en train de devenir, (...). Je pourrais m'agenouiller, je pourrais
vous supplier, (...). Je suis sans fierté, je peux tout vous dire,
tout vous expliquer, je n'aurai aucun secret. (p.9-10).*

Cette mise en place relationnelle peut être : « comparable au rapport de l'enfant à son image (...). Le lecteur consolide son moi en le différenciant du personnage qui, existant en lui sans être lui ». ³⁵⁰ En effet, la narratrice se présente comme « authentique » ³⁵¹ dans sa fragilité et son désir irréprouvable de nouer des liens aussi bien textuels qu'affectifs, elle sollicite fortement un lecteur qui pourrait se retrouver : « piégé au cœur de son activité ». ³⁵² Il peut dès lors prendre les traits d'un : « " personnage-sujet " (...) au sens " existentiel " de l'expression (...), c'est-à-dire, une subjectivité ». ³⁵³

³⁴⁹ JOUVE, Vincent. *Op.cit.*, p. 212.

³⁵⁰ *Ibid.*, p.233.

³⁵¹ *Ibid.*, p.133.

³⁵² *Ibid.*, p. 210.

³⁵³ *Ibid.*, p.133.

Mais cet effet d'intimité et de séduction est posé dès le titre puis relayé par le texte de la quatrième de couverture³⁵⁴ où on peut lire des adresses à une éventuelle lectrice.

Si l'on admet la propension de ce texte à susciter un rapport d'intimité et l'illusion d'une promesse de révélations, l'activité de lecture semble plus ou moins suggérer une orientation autobiographique. L'auteure inscrit en fait son projet dans le champ vaste de l'écriture du moi qui se fictionnalise. Dans cette exposition, il est possible de relever la mise en place d'un processus interactionnel qui oscille entre le mental et le corps. Les blancs laissés par le texte, la ponctuation, la tournure et le ton des phrases sont aussi des moyens stratégiques qui tendent à stimuler l'imagination et à susciter un effet de parole en guise de réplique pour combler les failles du texte, si le lecteur accepte d'y entrer et de vouloir lui donner un sens non encore inscrit.

Ce qui tend encore à assigner au lecteur le rôle d'un sujet actif, impliqué d'un point de vue affectif, voire même immergé dans le tissu narratif, s'explique par la profusion des thèmes en rapport avec les liens familiaux, la sexualité, l'exposition de la blessure et la souffrance qui sont portés par une énonciation à la première personne du singulier, à ce titre:

La réception d'un personnage à travers la thématique conjointe de l'intimité et de la souffrance ne peut manquer d'avoir des résonances profondes. Le lecteur, placé devant un conflit qu'il a lui même vécu lors de la phase oedipienne (et à partir duquel il s'est construit comme sujet), va instantanément et plus ou moins consciemment retrouver ses marques : il prendra toujours fait et cause pour le personnage porteur du désir contrarié.³⁵⁵

De ce fait, l'intrusion du lecteur sous les traits du Docteur C. dans une vie intime lui donne la capacité d'écouter et de prendre en charge les flots de paroles de la patiente régulièrement en cure. Par ce trait, le récit qui prend forme et transforme la narratrice ne peut manquer de référer à l'effet réflexif de la relation qui peut s'établir entre les deux instances du texte. Ce rapport avec la destinatrice du texte, qui a des allures de

³⁵⁴ Se référer à la quatrième de couverture de ce roman en annexe I.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.140.

séduction, fait penser à la relation qui lie Rachid et Céline dans *La Répudiation* de Rachid Boudjedra.

Dans notre cas, le lecteur analyste en situation de lecture subirait un transfert : « (...) par lequel les désirs inconscients s'actualisent ». ³⁵⁶ L'établissement de cette complémentarité instaurée par les structures du texte semble inverser les rôles au cours de la lecture, dans la mesure où l'analyste devient l'analysant, comme le distingue précisément Bellemin-Noël, s'inspirant des observations d'André Green :

(...) le travail d'interprétation de l'analyste sera un travail de déformation- l'interprétation psychanalytique est toujours une déformation des intentions conscientes du sujet- puisqu'elle est cette déliaison délirante du texte lui faisant dire sans appel ce qu'il n'a jamais dit mais qu'il suggère, il faut reconnaître que si quelqu'un doit être aidé, ce n'est pas l'auteur, qui n'en a cure, mais l'analyste interprète, qui s'aide par ce travail de compréhension de ce que le texte a éveillé en lui. ³⁵⁷

Donc les allures de rencontres confidentielles déployées dans ce texte, et qui promettaient de dire le secret et l'indicible d'une réalité intime vécue, sont déjouées et ne sont rien d'autre qu'un piège tendu au lecteur qui penserait la lecture comme policée et le sens d'un texte pré-établi. La lecture continue et linéaire visuellement manifeste est donc un leurre puisqu'on est surtout immergé dans un tissu narratif prenant et même engloutissant. Cela participe d'une mise à l'épreuve de celui-ci face au texte pour produire ses propres pensées qui pourraient le déstabiliser. Le gouffre sans fin de l'inconscient étant par principe inaccessible pour la conscience peut conduire le lecteur à s'égarer dans le récit, surtout que l'auteure semble opter pour l'emprise du lecteur et sa participation intense à la construction du sens, ainsi :

dans l'interprétation d'un texte, c'est le critique qui est sur le divan et le texte sur le fauteuil ; certes l'écriture a mobilisé l'inconscient de l'auteur, mais le texte a échappé (...) à cet inconscient-là au moment où, étant mis en lecture c'est-à-dire

³⁵⁶ LAPLANCHE, Jean et Jean BERTRAND. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Op. cit., p.492.

³⁵⁷ BELLEMIN-NOËL, Jean. Op. cit., p.211-212.

*en réécriture, il s'est pour ainsi dire acquis un inconscient à lui.*³⁵⁸

Ce jeu est aussi à lier avec le pacte de lecture ambigu imputé à *Mes mauvaises pensées* qui emprunte certaines de ses caractéristiques à l'autofiction, car ici :

*Le « pacte » autofictionnel entend abolir, par l'exhibition de soi, la distance qui sépare l'auteur du lecteur. Cette tentative de rapprochement, et même de fusion, transgresse les « convenances », et suscite de part et d'autre, une certaine tension, (...). Le lecteur qui accepte ce pacte court donc le risque d'être impliqué, fantasmatiquement bien entendu dans " un rapport sadomasochiste " (...), à moins qu'il ne s'identifie purement et simplement avec l'auteur.*³⁵⁹

Cette mise en texte stratégique du lecteur apparaît effectivement à travers sa capacité d'accueil de multiples jeux d'écriture propres à susciter chez celui-ci des élans de créativité, et donc une production du sens. C'est, d'une part, l'éclatement de l'espace psychique métaphorisé dans l'image d'un corps charnel blessé qui ouvre au lecteur un espace d'intrusion. D'autre part, la forme creuse de la narration en spirales impulse un dynamisme à l'interprétation. La trame narrative étant dans ce sens démultipliée, la lecture en devient sinueuse et propice à la variation des modes de lecture. Le lecteur, devant jouer le jeu du récit qui se déchire et se déstructure à répétition, devient lui aussi une figure instable et décomposée par la diversité des pistes de lecture à l'œuvre. Les propos de la narratrice qui ne cesse de ressasser ses déchirements mènent à postuler une lecture intrusive dans les zones perméables du récit, ce qui sollicite l'investissement de la subjectivité, ainsi que le suggère la narratrice :

Dans mes mauvaises pensées, il y a la vision de cette peau que j'ouvre et de ces viscères que je déchire comme du tissu fin, il y'a des mots aussi que j'ai peur d'entendre : entailler, dépecer, saigner. Dans mes mauvaises pensées, il y a l'obsession de l'intérieur, qui est peut-être le symbole du secret à porter, mais

³⁵⁸ *Ibid.*, p.212.

³⁵⁹ GASPARINI, Philippe. *Autofiction : une aventure du langage*. *Op.cit.*, p.208.

un secret si grand que personne n'en connaît la vraie teneur, c'est un secret fantasme, qui grossit de génération en génération, c'est le secret de toutes les petites peurs, c'est aussi pour ce secret que je viens vous voir, que je vous supplie, dans ma tête, (p.125).

Vu sous cet angle, le fil narratif sans cesse brisé tend à participer à l'effet de dispersion du lecteur, de la mise en pièces de son image, et donc de sa perte dans le texte. Dans ce sens, on peut dire que le lecteur s'introduit à plusieurs niveaux de la narration qui impliquent en même temps plusieurs niveaux de sa personne, du point de vue de ses compétences de lecture. *Mes mauvaises pensées* mène encore cette dispersion excessive du lecteur dans la mesure où le texte met l'accent sur la thématique professionnelle d'écrivaine ressassée tout au long du récit. Cela peut constituer une émulation de l'effet de lecture pour le lecteur qui désire aussi bien investiguer le domaine du métadiscours que celui de l'intratexte de l'auteure. Par cette stratégie, la figure du lecteur devient encore plus complexe et présuppose des connaissances culturelles bien plus larges.

Dans un autre contexte et malgré la complexité de la lecture, l'inscription de la sexuation de l'écriture indissociable du rapport de l'auteure à une certaine filiation littéraire, semble aussi être un des bouts du fil narratif auquel le lecteur peut s'accrocher pour activer sa lecture en tant que « lectant ». En effet, les références romanesques et au monde cinématographique, ou encore celui de la musique et de la peinture, convergent presque toutes vers une thématique commune : l'affirmation de homosexualité dans les arts.

Ce texte est en effet tressé de ces références, qui d'un côté développent et approfondissent le récit, et de l'autre, le brisent en dessinant de manière plus globale cette thématique ressassée par l'auteure. Cette stratégie se lit comme un ensemble de liens en fragments éparpillés qui permettent de construire une histoire personnelle. Elle s'élabore autour d'un univers d'interactions auquel le lecteur, déplacé d'un champ à un autre, peut tisser toute une imagerie transtextuelle.. Pour sa part, la narratrice- auteure le rappelle bien lorsqu'elle déclare être composée d'une diversité de moi de substitution : « tout se rassemble à l'intérieur de moi : ce que j'écris et ce que je suis. » (p.182). A

titre d'exemple, on peut évoquer la reprise des intertextes comme un espace de création de soi développé dans un mode citationnel :

C'est une obsession chez moi, cette beauté, ce plein de beauté, mes premiers livres qui sont trop écrits, (...), mes traversées du Louvre, (...), pour être dévorée de beauté, Vélasquez, les christs, Caravage, les garçons nus, les livres d'Hervé Guibert, les photographies de son amour, les garçons du Marais, Laura Palmer dans Twin Peaks, les amantes de Mulholland Drive, (p. 23-24).

La structuration identitaire de la narratrice croisée à celle d'un auteur (Hervé Guibert), qui s'est révélé au monde littéraire par l'affirmation publique de son homosexualité le menant à la mort, est encore dite ici. L'introduction d'une scène en dehors de la diègèse initiale semble permettre au lecteur de participer à la mobilité narrative et au jeu fictionnel de l'auteure qui s'énonce par la voix de la narratrice, comme cela est affirmé : « je suis en mouvement, je ne me regarde pas seule, je regarde les autres venir vers moi, prendre cette solitude et s'y révéler, » (p. 183). Cette intertextualité d'auteurs permet en fait l'évocation de thèmes similaires que le lecteur découvre au grès de son activité de lecture. Il est ainsi introduit à travers les pensées et les déplacements de la narratrice :

Moi je me reconnais quand je suis place du Châtelet un jour, que j'appelle l'Amie et que je lui dis : « je vais manger au café », et qu'elle me répond : « Seule ? Je ne sais pas comment tu fais, moi je ne pourrais pas. » Et en traversant la place du Châtelet, je pense à Guibert, qui l'a tant de fois traversée, qui a tant écrit sur le café, sur l'attente, sur le théâtre de la place, sur son corps affaibli, là dans les rues que je traverse, sur cette banquette où je m'assois (p. 179).

Dans *Mes mauvaises pensées* prédomine donc au plan thématique et formel le jeu du fragment et de la section/sexuation, ce qui imprime au texte une richesse inépuisable. Le lecteur sollicité par un ensemble de modes de lecture diversifiés se révèle en effet

résolument fuyant à l'instar de la narration trouée de blancs et d'incertitudes.

Alors que le texte préconisait une rencontre intime faite d'écueil avec le lecteur, celui-ci semble faire face à l'errance de ses pensées qui se déplacent d'un point à l'autre entre les mailles du récit. Cela laisse plutôt émerger un sujet en mouvement pris dans l'engrenage d'une quête identitaire et un espace de parole partagés et élaborés à partir de la double origine de l'écriture dont le lieu et les liens sont légitimés par le texte.

Les stratégies textuelles mises en place par Nina Bouraoui dans les textes analysés, par delà leur diversité, évoquent donc une pluralité de figures possibles du lecteur. Il y a en effet autant d'inscriptions de lecture que de manifestations stylistiques qui l'interpellent. C'est tout l'intérêt de cette étude qui nous ramène effectivement à la manière tortueuse dont l'auteure aborde la scène littéraire où se déploie une étendue de discours. On ne peut alors ne pas voir se révéler dans l'œuvre de Nina Bouraoui les liens dans l'écriture à « l'intersexion » de la double origine.

Conclusion

L'œuvre de Nina Bouraoui se place bien à « l'intersexion » de la double origine et se pose comme une parole littéraire contestataire inscrite dans le champ des écritures autofictionnelles et postcoloniales qui engagent un questionnement sur l'identité et les possibilités de la définir. Animée par de multiples intersections, l'écriture de l'auteure manifeste ses débordements créatifs dans la mesure où elle relève d'un espace d'action littéraire large et très complexe où l'œuvre tend à la fois à affirmer ses liens et à rejeter un quelconque ancrage.

Dans le champ littéraire franco-algérien contemporain l'écrivaine peut être considérée comme une figure incontournable. L'auteure affiche clairement ses positions sur la remise en question de l'identité sexuée figurant dans tous ses écrits. Ce fait participe à situer son œuvre dans une démarche hautement revendicative et provocatrice par son esprit de résistance au déterminisme et aux valeurs sexistes et rétrogrades. Cette pratique relève d'une entreprise qui dépasse le moi réductible à la personne. Elle est au contraire fondée sur l'altérité et les projections de soi qui lui donnent une portée sociale et historique indéniable, ce qui rend son écriture fondamentalement ambiguë et pertinente. Se pose dans ce cas à l'auteure la nécessité d'expérimenter et de tenter de concilier tous les éléments du perpétuel déchirement qui la constitue et problématise l'identité générique de ses récits qui décrivent à chaque fois des possibles de soi.

L'univers romanesque de Nina Bouraoui se décline à travers une variation thématique et générique développée autour des figures paradigmatiques du père et de la mère croisées aux rapports conflictuels de l'Algérie et de la France. Il relève ainsi d'une réalité sociohistorique, culturelle, idéologique et politique difficile à comprendre, et de ce fait, il n'a pas été aisé d'analyser et d'établir nos approches théoriques et critiques et leurs mises en perspective. Les textes de l'auteure, interrogés dans leurs liens et sous le paramètre de « l'intersexion » de la double origine, ont montré un parcours littéraire complexe construit en deux étapes : la première esquisse un trajet tâtonnant essentiellement construit autour de fictions fantasmatisques enveloppées de représentations symboliques ; la seconde, intègre plus franchement les données référentielles et tente de consolider la carrière littéraire de l'auteure en montrant les

véritables motivations de son écriture. C'est donc un itinéraire structuré selon une logique interne au profit d'un projet d'écriture largement autobiographique déployé, à des degrés divers, sous les masques de la fiction à travers laquelle l'auteure s'est à la fois cachée et révélée. La recherche perpétuelle de l'identité sexuée féminine problématique, montre que la sexuaton d(e)ans l'écriture procède d'une expérience littéraire tortueuse apparaissant dans les choix stylistiques de l'auteure. Cela consiste en une quête scripturale construite dans la négociation entre des motivations biographiques et des stratégies fictionnelles de création de soi de telle sorte que l'œuvre et la vie apparaissent se déterminer l'une par l'autre. C'est ce qui témoigne d'une écriture tendue vers le référentiel et plus en accord avec la vie de l'auteure et de l'écrivaine qui se réapproprie progressivement le "Je" de sa propre narration.

Dans ses liens aux champs littéraires qui l'impliquent, mais qui sont loin de la déterminer, comme l'écriture des femmes, celle des auteurs issus de l'émigration ainsi que la production littéraire maghrébine, l'œuvre de Nina Bouraoui révèle de possibles traits d'union, mais également des ruptures avec ces écritures. Malgré la diversité de ces parcours et de leurs époques, les enjeux de ces créations tendent relativement à rejoindre ceux de l'auteure. L'œuvre de Nina Bouraoui s'est précisément affirmée dans leurs frontières, ce qui lui permet plutôt de s'ouvrir aux différentes facettes de la création, de multiplier ses lectures pour donner du relief à celle-ci. Les représentations mises en place à travers la thématique du tiraillement identitaire rendent en effet compte d'un espace dynamique d'intersections où s'esquissent à la fois des appartenances et des séparations fortement animées par un désir de réconciliation. Dans cette perspective, l'écriture tend à se constituer dans une démarche plurielle et éclatée. C'est surtout la remise en cause des normes, aussi bien au plan littéraire qu'au plan du discours sur l'identité sexuée, qui sont clairement mises en évidence et qui participent d'une vision déconstructiviste de celles-ci.

Les liens structurels internes entre les récits analysés, qui sont des mises en forme particulières et représentatives de strates temporelles de la vie et du parcours littéraire, sont pertinents à plusieurs niveaux, révélant aussi la cohésion et la cohérence de sa démarche d'écriture comme si l'auteure voulait mettre au jour une singularité existentielle. Ces liens se sont manifestés dans le fonctionnement intratextuel des personnages et des fragments de textes, et dans leur dimension chronotopique. Ils

apparaissent par ailleurs dans une relation intertextuelle et paradigmatique avec des textes d'auteurs ayant pour ligne directrice de leur création la sexuation de l'écriture, remettant en cause aussi bien l'identité littéraire que personnelle. Par là, l'œuvre de Nina Bouraoui acquiert à la fois une dimension autoréférentielle et transtextuelle créative placée à « l'intersexion » de la double origine.

Quant aux interprétations effectuées sous l'angle d'une approche autofictionnelle en complément au concept de l'hybridité, elles ont surtout montré les liens indéfectibles de l'œuvre avec la réalité biographique à mesure que l'on se rapproche de *Mes mauvaises pensées*. La mise en écriture du langage de l'inconscient a permis de révéler les « non-dits » et montré l'autre versant de la réalité humaine à laquelle il est impossible d'échapper. Ceci nous amène à dire que ce texte se révèle comme le plus autobiographique et le plus abouti de la production de l'auteure à cette époque. A travers ce récit, elle semble avoir opéré une recomposition poétique de soi où tentent de se rejoindre deux trajets inextricables : celui de la vie et celui de l'écriture. En ce sens, il est possible d'affirmer que l'écrivaine par ce trait de l'écriture est parvenue à sa maturité littéraire.

Les procédés narratifs utilisés dans chacun des textes abordés ont révélé des ambiguïtés génériques qui rendent impossible la définition rigoureuse de l'identité et participent alors du statut dé-générisé de l'écriture prenant à contre-pied les catégorisations. L'auteure, à travers une diversité de modes de construction du fragment, a tenté de retisser des liens entre les bribes de sa vie tout en inventant à chaque fois la forme du récit adéquat. La déformation de la réalité référentielle dans les textes, écrits à la première personne, laisse apparaître une relation complexe à soi, à la féminité, à la famille et à la société qui obligent alors à considérer l'identité dans sa fragilité. Cette activité créatrice de soi s'est alors affirmée indissociable de la sexuation, de la biculture et du rapport complexe entre la réalité et la fiction. En cela, l'œuvre de Nina Bouraoui confirme bien les liens de l'écriture à « l'intersexion » de la double origine.

La tendance autobiographique de cette écriture en constante mouvance, et malgré les absences de pactes de lectures avérés, implique la présence de la figure réelle et plurielle du lecteur dont elle se ressource et se redéfinit. Etant donc tendue vers sa

réception, la prise en compte de ses effets de lecture s'est avérée inévitable mais également complémentaire aux autres approches abordées précédemment. Sur ce point, les divers modes de lecture considérés sous l'angle d'une perspective en grande partie psychanalytique, ont permis d'articuler l'œuvre à ses enjeux de communication littéraire et ont contribué à en saisir certains de ses aspects pragmatiques. Les nombreuses interpellations du lecteur réel dans ses multiples facettes se sont révélées être des indicateurs génériques redéfinissant à chaque fois l'identité des récits et celle du moi, ce qui confère à l'écriture son caractère instable. En cela, l'œuvre s'inscrit dans un champ de transformations qui la placent dans les interrogations de la postmodernité. La valeur existentielle de ce travail créatif implique en effet un "Je" féminin sujet et un "Je" d'écrivaine fondamentalement ouvert aux multiples appartenances largement assumées, ce qui appelle à une lecture multidimensionnelle de l'œuvre.

Cette question acquiert une importance considérable si nous nous référons à *Standard*³⁶⁰, dernier roman de l'auteure. Au-delà de la posture distanciée et l'apparent changement des modes d'écriture, dans le fond, nous y voyons plutôt l'autre perspective d'un "Je" en mutation qui déplace ses repères en s'énonçant sous le masque de la troisième personne. Ce constat se base à juste titre sur le principe que le "Je" bouraouien est « buvard » en ce sens qu'il recouvre un espace large et absorbe tout ce qui l'entoure. En effet, le travail de l'auteure s'organise à partir d'une conception rhizomatique de l'écriture qui tend continuellement à se fragmenter, se prolonger, se reformer et se déformer dans l'hétérogène.

Nina Bouraoui, en tant qu'écrivaine, apparaît dans ce texte impliquée par les enjeux de la mondialisation et leurs retombées sur la vie individuelle et au-delà. Le regard détaché porté sur l'univers du personnage Bruno Kergen n'est que la représentation de la violence du monde qui l'exclut et dont il est le miroir. La problématique identitaire dans ce roman est plutôt sociopolitique et socio-individuelle ; c'est de l'individu et de son monde qu'il s'agit, et l'auteure réécrit encore la marginalité et la solitude à partir d'un "Je" transpersonnel.

En tout état de cause, s'il est à retenir quelques traits paradigmatiques de l'œuvre bouraouienne, c'est que cette écriture ne se décline pas uniquement sous son aspect

³⁶⁰ *Standard*. Paris : Flammarion, 2014.

proprement scriptural, les aspects visuels et sonores en sont autant importants. L'intérêt porté par l'auteure aux univers artistiques tout particuliers de Marguerite Duras et d'Hervé Guibert, qui sollicitent dans leurs œuvres les techniques du cinéma et le champ de la musique, est certain.

Mais un autre travail de création est effectué autour de l'instant du surgissement de la sensation heureuse ou douloureuse et des émotions qui l'accompagnent. Cette démarche vise à établir un lien avec le passé et à retrouver ce temps absolu, indissociable du "Je" et de son espace d'inscription, tel qu'il s'est manifesté par exemple dans *Le Jour du séisme*. L'évènement raconté est un temps figé, il est en cela recherché dans son essence même pour devenir une scène-spectacle inscrite dans l'éternité. Rappelons que pour Nina Bouraoui, l'écriture s'est construite sur l'existence première de l'arrachement au territoire de l'enfance qui prend ainsi la valeur d'une scène fondatrice inlassablement rejouée dans l'ensemble de son œuvre.

Cette écriture relève par ailleurs d'une dimension charnelle qui met en scène des corporalités improbables affranchies des assignations identitaires imposées par la réalité. En effet, si le corps est un lieu fantasmé sensuel en lien avec des souvenirs d'enfance et d'adolescence, il est également modelé par les contraintes sociales qui sont remises en cause. Les multiples déformations et morcellements que l'auteure fait subir au corps féminin en proie aux pulsions destructrices et qui le placent dans un champ illimité de transgressions participent du détournement de ses représentations morales et conventionnelles. L'auteure, en figurant le corps tantôt mi-animal, tantôt mi-végétal ou encore mi-minéral, déjoue sa réception strictement érotique et prend à contre-pied son lecteur. La tendance fortement charnelle de l'écriture va au-delà de cette démarche et exige une lecture plutôt symbolique. La mise au jour du corps fragmenté, proche des techniques surréalistes, est une pratique militante affirmant davantage les valeurs fondatrices de l'écriture de Nina Bouraoui. Le corps constitue à cet effet un espace de subversion et un champ discursif vaste à l'exploration de l'identité par de multiples jeux du langage. Par conséquent, l'œuvre bouraouienne, autant que le parcours personnel de l'écrivaine, deviennent un espace de revendication identitaire, c'est celui d'une autre image du féminin en perpétuelle redéfinition. Dans cette perspective, l'auteure ne suggère-t-elle pas plus largement une autre définition de l'humain et de son rapport au

monde ? N'interroge-t-elle pas le principe même de permanence de l'identité ?

Telles sont les grandes lignes que nous pouvons déduire de nos analyses mais qui sont loin d'épuiser le sens de l'œuvre pour en saisir toutes ses particularités.

En effet, de nombreuses incertitudes persistent avec le sentiment d'avoir tenté d'approcher l'œuvre en fonction d'outils théoriques d'accompagnement peut-être insuffisamment exploités. D'autre part, nos interprétations ayant cédé aux tendances des méthodes d'analyses en cours au moment où cette recherche a commencé à prendre forme, n'ont peut-être pas considéré et dégagé d'autres dimensions pertinentes de cette écriture.

Par contre, ce qui est incontestable, c'est que la force créatrice de l'écriture de Nina Bouraoui, avec tous les implicites culturels que celle-ci égrène, persiste à solliciter la capacité imaginative du lecteur, producteur d'idées et expérimentant d'autres lectures plus fines qui le mèneront peut-être vers un désir d'écriture.

Bibliographie

Références bibliographiques

1- Œuvres du corpus principal

BOURAOUI, Nina. *La Voyeuse interdite*. Paris : Gallimard, 1991. (Edition utilisée : Paris : Gallimard, collection Folio, 1993).

BOURAOUI, Nina. *Le Jour du séisme*. Paris : Stock, 1999.

BOURAOUI, Nina. *Garçon manqué*. Paris : Stock, 2000.

BOURAOUI, Nina. *Mes mauvaises pensées*. Paris : Stock, 2005.

2- Autres œuvres de référence

BOURAOUI, Nina. *Poing mort*. Paris: Gallimard, 1992. (Edition utilisée : Paris : Gallimard, collection Folio, 1994).

BOURAOUI, Nina. *Le Bal des murènes*. Paris : Fayard, 1996. (Edition utilisée : Paris : Fayard, collection J'ai lu, 2009).

BOURAOUI, Nina. *L'Age blessé*. Paris : Fayard, 1998. (Edition utilisée : Paris : Fayard, collection Folio, 1998).

BOURAOUI, Nina. *La Vie heureuse*. Paris : Stock, 2002.

BOURAOUI, Nina. *Poupée Bella*. Paris: Stock, 2004.

3- Autres œuvres de l'auteur

BOURAOUI, Nina. *Avant les hommes*. Paris : Stock, 2007.

BOURAOUI, Nina. *Appelez-moi par mon prénom*. Paris : Stock, 2008.

BOURAOUI, Nina. *Nos baisers sont des adieux*. Paris : Stock, 2010.

BOURAOUI, Nina. *Sauvage*. Paris : Stock, 2011.

BOURAOUI, Nina. *Standard*. Paris : Flammarion, 2014.

4-Autres œuvres littéraires citées

BEAUVOIR (de), Simone. *Le Deuxième sexe. Tome 2, L'expérience vécue.* Paris : Gallimard, 1949.

BEN MANSOUR, Latifa. *Le Chant du lys et du basilic.* Paris : Lattès, 1990.

BEN MANSOUR, Latifa. *La Prière de l'absent.* Paris : La Différence, 1997.

BEGAG, Azouz. *Le Gone du chaâba.* Paris : Seuil, 1986.

BEGAG, Azouz. *Béni ou le paradis privé.* Paris : Seuil, 1989.

BEGAG, Azouz. *Le Marteau pique-cœur.* Paris : Seuil, 2004.

BOUDJEDRA, Rachid. *La Pluie.* Paris : Denoël, 1987.

COLETTE, *La Maison de Claudine.* Paris : Hachette, 1960.

COLETTE, *Le Képi.* Paris : Fayard, 1943.

DJEBAR, Assia. *L'Amour, la fantasia.* Paris : Lattès, 1985.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils.* Paris : Galilée, 1977.

DURAS, Marguerite. *Les Petits Chevaux de Tarquinia.* Paris : Gallimard, 1953.

DURAS, Marguerite. *Moderato cantabile.* Paris : Minuit, 1958.

GUENE, Faïza. *Kiffe Kiffe demain.* Paris : Hachette littératures, 2004.

GUENE, Faïza. *Du rêve pour les oufs.* Paris : Hachette Littératures, 2006.

GUIBERT, Hervé. *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie.* Paris : Gallimard, 1993.

LEDUC, Violette. *La Bâtarde.* Paris : Gallimard, 1964.

MOKEDDEM, Malika. *Les Hommes qui marchent.* Paris : Ramsay, 1990.

MOKEDDEM, Malika. *L'Interdite.* Paris : Grasset, 1993.

5- Revues et articles sur Nina Bouraoui

AMARI, Salima. « Des lesbiennes en devenir : Coming-out, loyauté filiale et hétéronormativité chez des descendantes d'immigrant-e-s maghrébin-e-s ». Dans *Cahiers du Genre*, n° 53, 2012. Pages 55-75.

BIVONA, Rosalia, « Nina Bouraoui, une écriture de l'entre-deux ». Dans François DEVALIERE (dir.). *Nord-Sud : une altérité questionnée*. Paris, L'Harmattan, 1997. Pages.135-148.

BIVONA, Rosalia. « L'interculturalité dans "La voyeuse interdite" de Nina Bouraoui ». Dans Mustapha BENCHEIKH et Christine DEVELOTTE (dir.). *L'Interculturel : réflexion pluridisciplinaire*. Paris : l'Harmattan, 1995. Pages 89-96.

BIVONA, Rosalia. « Un symptôme de greffe à l'intérieur de la littérature algérienne d'expression française : Georges Bataille et Nina Bouraoui ». Dans *Revista de filologia francesa*.1995, n°7. Madrid : Servicio de Publicaciones Unisersidad Complutense. Pages 45-51.

BUFFARD-O'SHEA, Nicole. « Ecrivaines de l'im/émigration, écrivaines algériennes : écritures politiques ». Dans Charles BONN, Najib REDOUANE et Yvette BENAYOUN-SZMDT (dir.). *Algérie : Nouvelles écritures*. Paris : L'Harmattan, 2001. Pages 63-73.

DARMER, Céline, « Nina Bouraoui, une enfance mixte ». [En ligne] : <http://www.amazon.fr/exec/obidos/tg/feature/-/63663/171-7845551-5405065>

LEBDAI, Benaouda. « Nina Bouraoui ou l'écriture iconoclaste ». Dans *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*. Oran : CRASC, 2010. Pages 207-215.

YAHIA OUAHMED, Karima. « De la double origine à l'être-deux dans l'écriture de Nina Bouraoui ». Dans *Synergies Algérie*. 2009, n°7. Pages 221- 229.

YAHIA OUAHMED, Karima. « L'écriture de Nina Bouraoui entre liens et

créa(c)tion au féminin ». Dans *Revue Expressions*. 2015, n°1. Constantine : Université Mentouri. Pages 35-42.

6- Ouvrages de théorie et critique littéraires

AGAR- MENDOUSSE, Trudy. *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*. Paris : L'Harmattan, 2006.

ARON Paul et Alain VIALA. *Sociologie de la littérature*, Paris : PUF, 2006, (Coll. Que sais-je ?).

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman* [1975]. Paris: Gallimard, 2003. (Coll. Tel).

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1976. (Coll. Points).

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, 1971.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psychanalyse et littérature*. Paris : PUF, 1978. (Coll. Que sais-je ?).

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Vers l'inconscient du texte*. Paris : PUF, 1979. (Coll. Ecriture).

BHABHA, Homi. K. *Les Lieux de la culture : Une théorie postcoloniale* [1994]. Trad. de François Bouillot. Paris : Payot, 2007.

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990]. Trad. de Cynthia Krauss. Paris : La Découverte, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*. Paris : Seuil, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993.

DEJEUX, Jean. *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris : Kartala, 1994.

DIDIER, Béatrice. *L'Écriture- Femme*. Paris : PUF, 1991.

DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Paris/ Bruxelles : Labor/

- Fernand Nathan, 1978. (Coll. Dossiers Média).
- GASPARINI, Philippe. *EST-IL JE? Roman autobiographique et autofiction*, Paris : Seuil, 2004. (Coll. Poétique).
- GASPARIN, Philippe. *AUTOFICTION : Une aventure du langage*. Paris : Seuil, 2008. (Coll. Poétique).
- GEHRMANN Susanne et Claudia GRONEMANN. *Les enJeux de l'autobiographique dans les littératures de langue française : Du genre à l'espace- L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité*. 2006. Paris : L'Harmattan, (Coll. Etudes littéraires maghrébines).
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. (Coll. Poétique).
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1994.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987. (Coll. Poétique).
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique* [1976], Bruxelles : Mardaga, 1997.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1972. (Coll. Tel).
- JOUBE, Vincent. *L'Effet- personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992.
- JOUBE, Vincent. *La Lecture* [1993]. Paris : Hachette Supérieur, 2010.
- KHADDA, Nadjet. *Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française*. Alger : OPU, 1987.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.
- KRISTEVA, Julia. *Les Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980. (Coll. Tel quel).

LECARME Jacques et Eliane LECARME-TABONE. *L'Autobiographie*. Paris : Armand colin, 1999. (Coll. U. Lettres).

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris : Seuil, 1980. (Coll. Poétique).

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique : Nouvelle édition augmentée*. Paris : Seuil, 1996.

LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Paris : Seuil, 1986. (Coll. Poétique).

LEJEUNE, Philippe. *Pour l'autobiographie : Chroniques*. Paris : Seuil, 1998. (Coll. La couleur de la vie).

MAINGUENEAU, Dominique. *Le Discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004. (Coll. "U. Lettres").

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Bordas, 1990.

MATTIUSI, Laurent. *Les Fictions de l'ipséité : Essai sur l'invention narrative de soi* (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf). Genève : Droz, 2002.

MAURIAC, François. *Commencement d'une vie* [1932]. Genève-Paris : La Palatine, 1953.

MIRAUX, Jean-Philippe. *L'Autobiographie : Ecriture de soi et sincérité*. Paris : Nathan/ VUEF, 2002. (Coll. 128).

NAHLOVSKY, Anne-Marie. *La Femme au livre : Itinéraire d'une reconstruction de soi dans les relais d'écriture romanesque. Les écrivaines algériennes de langue française*. Paris : L'Harmattan, 2010.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal : XYZ, 2007.

PICARD, Michel. *Lire le temps*. Paris : Minuit, 1989.

PICARD, Michel. *La Lecture comme jeu*. Paris : Minuit, 1986.

QUELLET Pierre, *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*, Québec :

Septentrion, 2000.

RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris : Seuil, 1971.

RICHARD, Jean- Pierre. *Poésie et profondeur* [1955]. Paris : Seuil, 1976.

RICOEUR, Paul. *Du texte à l'action*. Paris : Seuil, 1986.

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard, 1972.

SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. [1943]. Paris : Gallimard, 1973.

STALLONI, Yves. *Les Genres littéraires* [2000]. Paris : Armand Colin, 2005. (Coll. Littérature 128).

VIART, Dominique et Bruno VERCIER. *La Littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas, 2005.

VOUILLOUX, Bernard. *La Littérature habitable*. Paris : Hermann, 2007.

WOOLF, Virginia. *L'Art du roman* [1925]. Trad. de CELLI, Rose. Paris : Seuil.1962.

7- Ouvrages en Sciences humaines

ASSOUN Paul-Laurent. *Leçons psychanalytiques sur Masculin et Féminin*. Paris : Economica, 2005. (Coll. Anthropos).

BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1942.

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de la rêverie*. Paris : PUF, 1960.

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace* [1957]. Paris : PUF, 1981.

CLANCIER, Anne. *Psychanalyse et critique littéraire*. Toulouse : Privat, 1973. (Coll. nouvelle recherche).

ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957.

FREUD, Sigmund. *Trois théories sur la sexualité* [1905]. Paris, Gallimard 1989.

FREUD, Sigmund. *Le Rêve et son interprétation* [1925]. Trad. de LEGROS, Hélène. Paris : Gallimard, 1989. (Coll. Folio/essais).

JUNG, Carl Gustave. *Dialectique du moi et de l'inconscient* [1933]. Paris: Gallimard, 1988. (Coll. Folio).

JUNG Carl Gustave et Charles KERENYI. *Introduction à l'essence de la mythologie*. Paris : Payot, 2001.

LACAN, Jacques. *Écrits*. Tome 1[1966]. Paris : Seuil, 1970.

LAPLANCHE, Jean et Jean- Bertrand PONTALIS. *Vocabulaire de la psychanalyse* [1967]. Paris : Quadrige/PUF, 2007.

LIBIS, Jean. *L'Androgyne*. Paris : Albin Michel, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945. (Coll. Tel).

MONNEYRON, Frédérique. *L'Androgyne décadent : Mythe, figure, fantasmes*. Grenoble : ELLUG, Université Stendhal, 1996.

MOSCONI, Nicole. *Femmes et savoir : La société, l'école et la division des savoirs*. Paris : L'Harmattan, 1994. (Coll. Savoir et Formation).

SAID, Edward W. *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* [1978]. Trad. de Catherine Malamoud. Paris : Seuil, 1980.

8- Thèses de doctorats

AZZOUZ, Esmâ. *Écritures algériennes de langue française (1980-1997)*. Mémoires, voies ressurgies, narrations spécifiques, 1998, Université de Nice.

BELAGHOUEG, Zoubida. *Le roman algérien actuel. Rupture ou continuité ?* Écritures et diversités littéraires, 2003, Université des Frères Mentouri Constantine.

BIVONA, Rosalia. *Nina Bouraoui: un sintomo di letteratura migrante nell'area franco- maghrébina*, 1994, Université de Palerme.

BIVONA, Rosalia. Nourriture et écriture dans la littérature maghrébine contemporaine : Etude de douze auteurs, 2006, Université de Cergy-Pontoise.

HUSUNG, Kirsten. L'Écriture comme seul pays. Construction et subversion des discours identitaires : Hybridité et genre chez Assia Djébar et Nina Bouraoui, 2012, Linnaeus University.

PLUVINET, Charline. L'auteur déplacé dans la fiction : configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine, 2009, Université Rennes 2.

REGAEG, Najiba. De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : Etude de *L'Amour, la fantasia* et d'*Ombre sultane* d'Assia Djébar, 1995, Université Paris XIII.

9- Mémoire de Magistère

YAHIA OUAHMED, Karima. Ambiguïté générique pour une écriture narcissique dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui, 2006, Université les Frères Mentouri Constantine.

10- Revues et articles

ALI-BENALI, Zineb. « L'écriture du corps féminin au croisement des sens ». Dans *Féminin/ Masculin. Lectures et représentations*. Paris : Encrage, 2000. Pages 73-94.

BELARBI, Mokhtar. « Pour une théorie de l'autobiographie ». Dans CAMET Sylvie et SABRI Nourredine (dir.). *Les Nouvelles Écritures du Moi dans les littératures française et francophone*. Paris : L'Harmattan, 2012. (Coll. Espaces littéraires). Pages 17-28.

BEN YOUSSEF, Hajer. « Le lisible, le visible et le non-scriptible dans *Entendez-vous dans les montagnes...* de Maïssa Bey ». Dans Camet Sylvie et Sabri Nourredine (dir.). *Les Nouvelles écritures du Moi dans les littératures française et francophone*. Paris : L'Harmattan, 2012. (Coll. Espaces littéraires). Pages 147-152.

BONN, Charles. « L'autoreprésentation sexuée du roman maghrébin, ou la fécondité de l'étrange ». Dans Hela Ouardi (dir.). *L'Androgyne en littérature*. Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 2009. Pages 127-142.

BONN, Charles. « L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance ». Dans Martine MATHIEU (dir.). *Littératures autobiographiques de la Francophonie*. Paris : L'Harmattan, 1996. Pages 203-222.

BOUSTANI, Carmen. « Les effets du féminisme dans le roman actuel ». Dans Ilhem SLIM- HOTEIT (dir.). *La Littérature actuelle entre le passé et l'avenir*. Beyrouth : Publications de l'université libanaise, 2008. Pages 62-83.

BURGELIN, Claude. « Pour l'autofiction ». Dans Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche. *Autofiction(s) : Colloque de Cerisy 2008*. Lyon : PUL, 2010. Pages 6-20.

CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Les stratégies génériques des écrivaines algériennes (1947- 1999) conformités et innovations ». Dans *Palabres*. Avril 2000, Vol. III, n° 1 et 2, *Femmes et créations littéraires en Afrique et Aux Antilles*. Pages 233-245.

CHAULET-ACHOUR, Christiane. « Lecture et écriture au féminin ». Dans CHAULET-ACHOUR Christiane (dir.). *Féminin/ Masculin. Lectures et représentations*. Paris : Encrage, 2000. Pages 23-28.

COMBE, Dominique « La référence dédoublée : Le Sujet lyrique entre fiction et autobiographie » Dans Dominique, RABATÉ (dir.). *Figures du sujet lyrique*. Paris : PUF, 1996. Pages 39-63.

DÄLLENBACH, Lucien. « Intertexte et autotexte ». Dans *Poétique*. 1976, n° 27. Pages 282- 296.

DARRIEUSSECQ, Marie. « L'Autofiction, un genre pas sérieux » Dans *Poétique*. Septembre 1996, n° 107. Pages 372-373

DETREZ, Christine. « A corps et à cris : résistances corporelles chez les écrivaines maghrébines ». Actes du colloque international *Ecriture féminine :*

réception, discours et représentations. Oran : CRASC, 18 et 19 novembre 2006.

DIAZ, José- Luis. « Le poète comme roman ». Dans LAVIALLE Nathalie et Jean Benoît PUECH (dir.). *L'auteur comme œuvre : l'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*. Orléans : PUO, 2000. Pages 55-67.

DUCHET, Claude. « Eléments de titrologie romanesque ». Dans *Littérature*. 1973, n° 12. Paris : Larousse. Pages 49-73.

FATMI- SAKRI, Sabrina, « *Du rêve pour les oufs* de Faiza Guène ou l'ironie comme stratégie de l'écriture féminine ». Dans *Synergies Algérie* n° 13, 2011. Pages 141-149.

GARRIGUES, Pierre. « De débuts de mois en fin du moi ». Dans CAMET Sylvie et Nourredine SABRI (dir.). *Les Nouvelles écritures du moi dans les littératures française et francophone*. Paris : L'Harmattan, 2012. (Coll. Espaces littéraires). Pages 103-120.

GELAS, Bruno. « Le poème, lorsque la langue défaille ». Dans *Libres cahiers pour la psychanalyse*. Février, 2000, n°2. Pages 75-86. [En ligne] : URL : www.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2000-2-page-75.htm

HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage ». [1972]. Dans R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon. *Poétique du récit*. Paris : Seuil. 1977. (Coll. Points). Pages 86-110.

HARGREAVES, Alec G. « La littérature issue de l'immigration en France : une littérature "mineure" ? ». Dans Charles BONN (dir.). *Littérature des immigrations1 : Un espace littéraire émergent*. Paris : L'Harmattan, 1995, Pages 17- 28.

INGEBORG RABENSTEIN, Michel. « La structuration d'une identité féminine par la création dans le roman *Die Mansarde* de Marlen Haushofer ». Dans Marianne CAMUS (dir.). *Création au féminin. 1 : Littérature*. Dijon : EUD, 2006. Pages 89-100.

JENNY, Laurent. « *Lire, cette pratique* ». Dans *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne (2004). [En ligne] :

URL : <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/plecture/>>

KALINOWSKI, Isabelle. « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception ». Dans *Revue germanique internationale*. Août, 1997. [En ligne] : URL : <<http://rgi.revues.org/649>>

KAUFMANN, Judith. « Esquisse d'un (auto)portrait du lecteur en parasite ». Dans *L'Expérience de lecture*. Textes réunis et présentés par Vincent Jouve. (Actes du colloque de Reims, 2002). Paris : L'improviste, 2005. Pages 15-34.

LACAN, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » [1966]. Dans *Ecrits*. Tome 1. Paris : Seuil, 1970. Pages 93-100.

MARINI, Marcelle. « La place des femmes dans la production culturelle, l'exemple de la France ». Dans BUBY Georges et Michelle PERROT (dir.). *Histoire des femmes en Occident*. Tome 5, Le XXe siècle, sous la direction de Françoise THEBAUD. Paris : Plon, 1992. Pages 275-296.

MONTALBETTI, Christine. « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes ». Dans *Cahiers de Narratologie*. 2004, n° 11. [En ligne] : URL : <<http://narratologie.revues.org/13>>

NAUDIER, Delphine, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique ». Dans *Sociétés contemporaines*. Mai, 2001, n°44. Pages 57-73.

PRINCE, Gérald. « Introduction à l'étude du narrataire ». Dans *Poétique*. 1973, n° 14. Pages 178-196.

RIFFATERRE, Michael. « L'illusion référentielle ». Dans *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982, (Coll. Points/essais).

RIFFATERRE, Michael. « La trace de l'intertexte ». Dans *La Pensée*. Octobre 1980, n°215. Pages 4-19.

RIFFATERRE, Michael. « L'intertexte inconnu ». Dans *Littérature*. Février, 1981, n° 41. Pages 4-7.

SEBKHI, Habiba. « Une littérature "naturelle" : le cas de la littérature "beur" ». Dans *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*,

Itinéraires et contacts de cultures. 1999, n° 27. Paris : L'Harmattan. Pages 27-42.

SEBKHI, Habiba. « Identité rhizomatique ». Dans RINNER, Fridrun (dir.). *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*. Marseille : PUP, 2006. (Coll. Textuelles littérature). Pages 137-145.

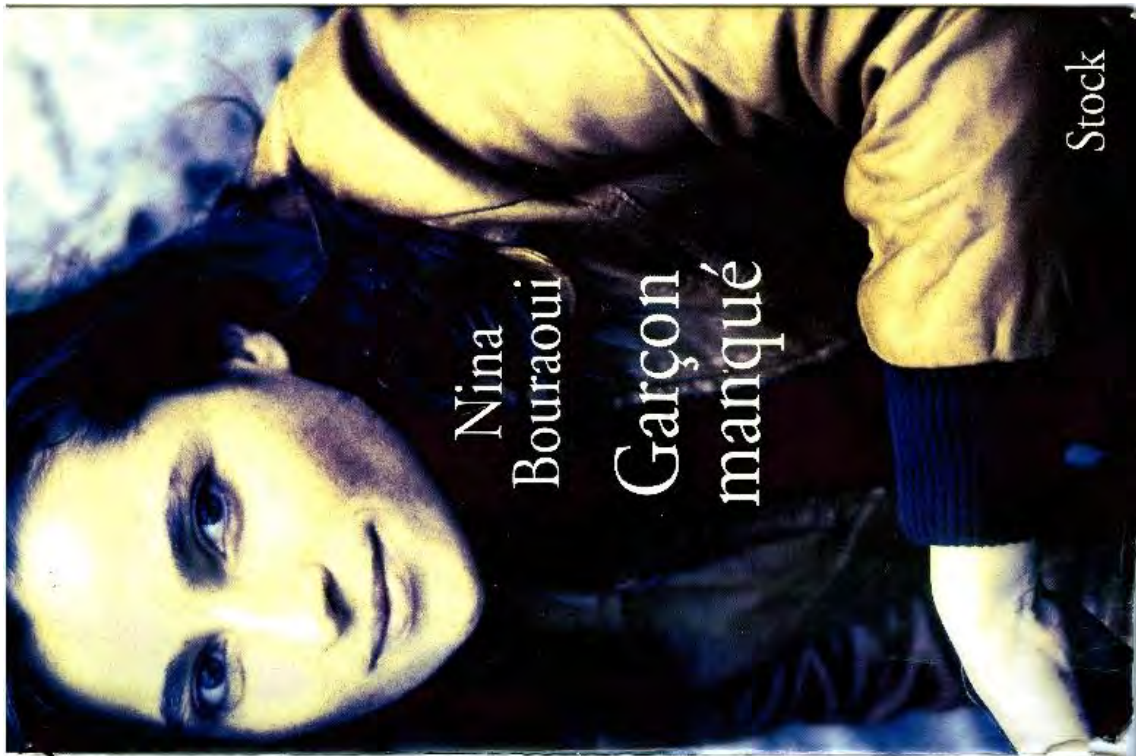
Annexes

Annexe I

Garçon manqué

« Je deviens Briô. Être la première en tout. Être un garçon avec la grâce d'une fille. Briô pour toute l'Algérie. Briô contre toute la France. Briô contre mon corps qui me fait de la peine, Briô 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 sais l'enfance. C'est un jeu pervers. C'est un jeu d'enfant. Non je ne veux pas me marier. Non, je ne laisserai pas mes cheveux longs. Non, je ne marcherai pas comme une fille. Non, je ne suis pas française. »



Nina Bouraoui
Garçon manqué

Stock



200611X
54137310
95 FTTTC

9 782234 052758

Stock

Garçon manqué

« Je deviens Brio. Être la première en tout. Être un garçon avec la grâce d'une fille. Brio pour toute l'Algérie. Brio contre toute la France. Brio contre mon corps qui me fait de la peine. 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. Non je ne veux pas me marier. Non, je ne laisserai pas mes cheveux longs. Non, je ne marcherai pas comme une fille. Non, je ne suis pas française. »

Nina Bouraoui est née en 1967. Son premier roman La Voyeuse interdite (Callimach, 1991) a reçu le prix du Livre Inter. Garçon manqué est son sixième livre.



Callimach
HUBERT MICHEL
2000-18 34-02758
95,00 FF TTC

Nina
Bouraoui
Garçon
manqué

Stock

Nina Bouraoui La voyeuse interdite

Dans les rues d'Alger, les hommes s'étreignent. Derrière leurs portes closes, les femmes s'ennuient. Séparée de la ville par un rectangle de verre, une jeune fille observe. Un mur sale, un trolley bondé, une enfant imprudente lui donnent les mots d'une nouvelle histoire. Elle invente. Elle s'invente. Elle est pubère, son père ne lui parle pas depuis deux ans. La mère prépare l'intrigue, les sœurs se taisent. L'ennui ronge la capitale. Personne n'y échappe. Pas même le soleil ! Les hommes attendent. Ils l'attendent. L'amour et l'espoir n'existent pas. Les pensées se cognent contre un espace amputé de son temps.

Cachée derrière sa fenêtre, avide de savoir, la voyeuse force sur la réalité. Un voile s'éloigne, une petite fille meurt sous les pneus d'un camion. Les trous de serrure s'élargissent, la voyeuse dérobe la vie des autres. Le rêve s'impose. La mort guette. Toutes deux se convoitent, s'invitent, se rejettent. Le sang se faufile entre les mots et les maux.

Illustration de Dominique Bouchard

folio



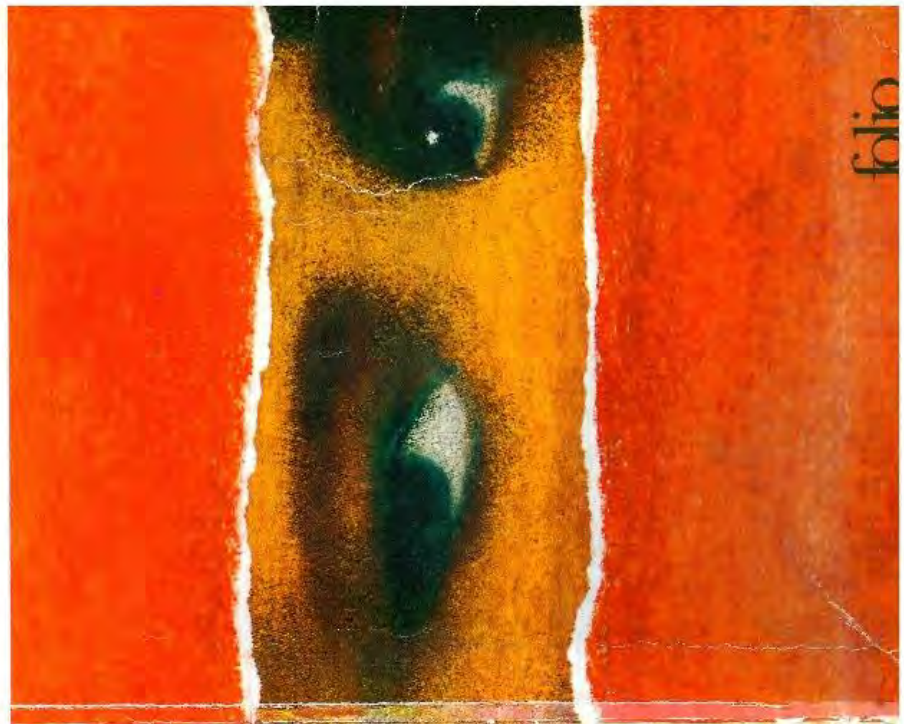
9 782070 138730

479

Nina Bouraoui La voyeuse interdite

Nina Bouraoui

La voyeuse interdite



folio

Le jour
du séisme

« Qui sait le séisme ?
Qui sait la vraie peur ?
Qui sait le désarroi ?
Qui sait ma terre fragilisée ?

Le séisme forme déjà l'exil et la différence. Il traverse le corps et impose une scission. Il dénature et fonde une autre origine. Il modifie les naissances. Il est immédiat et profond. Je deviens une autre. Je viens de la terre qui tremble. Ma solitude est un puits.

Qui rencontrera, le magnétisme et la force, la chaleur et l'eau, le sable et la ville, mon attachement et ma folie ?

Qui sait, enfin, mon enfance liée au mystère, algérien ? »

Nina Bouraoui est née le 31 juillet 1967. Le jour du séisme est son cinquième livre après La voyageuse interdite (Prix du Livre Inter 1991), Point mort, Le bal des muresnes et L'âge blessé.



Le livre
Hubert, MICHE
36-111 144-5150-3
79,00 FF TTC

Nina
Bouraoui
Le jour
du séisme

Stock

Mes mauvaises pensées

« Avez-vous des grains de beauté ? Des cheveux blancs que vous teignez ? Pratiquez-vous un sport ? Prenez-vous des coups de soleil ? Faites-vous l'amour la veille ou le matin de nos séances ? En gardez-vous une trace ? Est-ce que je suis jalouse ? Avez-vous eu des relations sexuelles avec une autre femme ? Avez-vous peur de la nuit ? De l'amour ? Comment se prénomment vos enfants ? Êtes-vous une mère douce ? Combien de baisers par jour ? Quels sont vos mots sur moi ? Quel est mon dossier ? Me trouvez-vous jolie ? Intelligente ? Perdue ? Avez-vous fixé ma voix sur une bande magnétique ? Dois-je vous avouer qu'il m'arrive de rêver de vous ? »

Nina Bouraoui est née en 1967 à Rennes. Elle est notamment l'auteur de La voyeuse interdite, qui fut couronné du prix de Lire Inter 1991, Le jour du séisme, Garçon manqué, La vie heureuse et Poupiée Bella, parus chez Stock.

www.editions-stock.fr



9 782234 057982

Collection
Hubert M. CHEL
2005-VIII 52-3798-1
18 €
Prix TTC, valable en France

Nina
Bouraoui

Mes mauvaises
pensées

ROMAN
Stock

Annexe II

17^e prix du livre Inter

ALGER DERRIERE LA VITRE

Les vingt-quatre lecteurs du jury ont couronné « *la Voyeuse interdite* », premier livre de Nina Bouraoui
De mère bretonne et de père algérien, la jeune femme a mis trois ans pour écrire
ce portrait d'une ville (Alger) où elle a vécu pendant quatorze ans



Nina Bouraoui, « un premier roman qui permet quelques jolis espoirs ». (Photo DR.)

IL y avait d'autres choix possibles pour ce prix, Gérard Mordillat, par exemple, ou, pour ne parler que des dames, Camille Laurens, Marine NDiaye, Anne Pons, mais le choix de Nina Bouraoui est un heureux choix. Il récompense une lauréate qui n'a pas encore vingt-quatre ans et surtout un premier roman qui permet quelques jolis espoirs.

« *La Voyeuse interdite* » est un bref récit en quatre parties. La scène est à Alger, mais « l'épicentre de l'aventure » est situé derrière une fenêtre d'où une jeune fille regarde, de tous ses yeux regarde. Cette narratrice est la plupart du temps claquemurée chez elle : pubère

depuis deux ans, elle est soumise à une étroite surveillance. Son père ne lui adresse plus la parole : ancestrale panique devant la femme...

Que faire? Sans cesse surgit la question lancinante : « Comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman, quand on est une fille musulmane? » Il y a plus d'une recette : les opprimés sont inventifs. Tout d'abord, ne pas « tuer le temps » mais « ignorer le temps » et ne prendre en compte que les choses, uniquement les choses, « en oubliant que de l'autre côté de la mer, des adolescents marchent main dans la main sans un Dieu ni un père pour entraver leur route... »

Les choses se sont d'abord les objets familiers de la chambre qu'on peut déplacer, replacer à sa guise, mais l'espace est restreint et on ne sort guère ainsi de la situation décrite par Pascal, et qui n'est pas riante. La jeune fille a un autre recours, que le même Pascal eût désavoué, l'imagination, cette « maîtresse de fausseté », mais surtout cette libératrice. La prisonnière regarde la rue, murs sales, trolleybus qui passent, pleins à craquer de grappes humaines, petite fille qui a encore le droit de batifoler dans la rue et risque toujours de le payer cher. A partir de ces bribes de réalité furtivement entrevues, « la voyeuse », qui brave les tabous et les interdits, invente une réalité plus riche et plus profonde, celle des destinées et des vies.

Elle ne veut pas devenir ce qu'est devenue sa sœur aînée : « Zohr est en guerre contre sa nature, nature féminine, pourriture pour notre père, honte pour notre fautive de mère, c'est elle la traîtresse qui pousse Zohr toujours loin dans ses sacrifices, ses artifices et ses dissimulations grotesques. » « La voyeuse » est une révoltée qui a cherché pour allier l'imagination et le rêve. Cela ne la soustrait pas à la dureté de sa condition ni aux tragédies de l'existence quotidienne. Mais ce parti pris, celui de l'audace et du courage, ne lui fournit aucun refuge loin de la réalité.

Car le petit miracle de ce livre qui nous décrit les impressions d'une « fugueuse » empêchée de fuir, c'est qu'il nous restitue à chaque page une réalité envahissante, avec ses odeurs, ses bruits, ses couleurs, sa réalité charnelle. Alger est aperçue le temps de brefs instantanés, mais impose constamment son écrasante présence. Ce premier roman ne témoigne pas seulement d'une situation difficilement supportable, il es-

quisse aussi, dans une écriture ample, éloquente, souvent lyrique (l'auteur a sûrement lu son grand compatriote Rachid Boudjedra) le portrait d'une ville et d'une civilisation. Je ne puis citer qu'un bref extrait des pages où s'expriment, à l'égard de la vaste cité, des sentiments mêlés d'amour et de haine, mais cela donnera le ton de ce petit livre prometteur : « Désormais vieille fille, flétrie par les années, piétinée par les nouveaux hommes, elle ne livre son secret qu'à ceux qui savent regarder. Son ventre refuge des inspirés, catacombe ouverte au public, cosmos du vieux monde porte trop d'enfants, nourrit trop d'affamés. Il tombe comme une poche percée par l'épée d'un braconnier déversant ainsi sur les rues, les chaussées, les impasses et les plus belles avenues, un amas d'entrailles moisies qui s'entassent en montagne de vies mortes et de souvenirs desséchés. Les enfants incultes jouent avec les derniers vestiges du passé dans le noir de ses yeux cernés, entre deux cuisses fatiguées qui s'écartent encore pour bénir les fruits pourris de la patrie mourante; elle a replié ses bras contre les guerriers des nouvelles années et se meurt dans son sein le lait bonifiant des écrits d'antan. Pauvre poitrine tuberculeuse qui n'arrive plus à dissimuler le spectacle affligeant de deux tétons trop embrassés, trop bafoués, trop méprisés aussi! lève tes mains brunies par les taches de vieillesse pour implorer la miséricorde des dieux enfuis pour d'autres terres plus riantes! Plus d'anges, plus de femmes, plus de fleurs, plus de terrasses, plus de rires que les plants défraîchis d'une vaste prison qui trahissent le sang des martyrs. Voile parmi les voiles, pécheresse parmi les pêcheurs, pourriture parmi les pourritures, est-ce le solde d'un bonheur trop long ou le ravage des corbeaux de l'Atlas? Et son sexe dévasté par des mains très solitaires agite au loin un triste mouchoir : le drapeau de la capitulation! »

Claude Prévost

Nina Bouraoui, « la Voyeuse interdite », chez Gallimard, 145 pages, 75 francs.



Nina Bouraoui

Un procès-verbal contre la folie d'un monde

La jeune garde

2

LITTÉRATURE

Floraison de talents nouveaux à l'orée des années 90. Une constante : les jeunes gens rudent avec le monde, les femmes, elles, l'affrontent. Ils s'expriment en dandys discrets, elles écrivent au bord de la crise de nerfs.

Ils errent, solarisés par la mélancolie, silhouettes incertaines ; ils mettent des lunettes noires de rocker pour cacher des sentiments contradictoires. Ce sont les nouveaux personnages du jeune roman français, nés quelque part entre les récits minimalistes de Jean-Philippe Toussaint, les intrigues en trompe-l'œil de Jean Echenoz, le dandysme d'un Neuhoff ou d'un Marc Lambron, nés entre la création de Canal + et les défilés de Jean-Paul Gaultier. Cette génération qui tourne autour de la trentaine est parfaitement

décalée, paradoxale, marginale. Les bonnes vieilles recettes du réalisme sont laissées au magasin des accessoires. Les intrigues sont déglinguées, cassées, et ressemblent davantage à des déguisements qu'à des constructions narratives.

Le plus marquant parmi eux, le plus « emblématique », c'est Patrick Lapeyre, 35 ans, parisien. Son troisième roman, « Ludo et compagnie », pourrait être le manifeste de cette génération cool et blasée, désœuvrée et attachante, qui marche à côté de ses pompes dans « Un monde sans pitié »,

pour reprendre le titre du beau film d'Eric Rochant, cinéaste qui pourrait être leur parrain cinématographe. Les personnages de Lapeyre, comme ceux de Rochant, comme ceux de Toussaint, mettent des vestes serrées de saxophoniste pour attendre avec le sourire une fin du monde qui n'est peut-être qu'une fin de week-end.

Tous portent des noms qui ressemblent à des génériques de mauvaises coproductions : Berti et Sammy, Monsieur René et Shirley, Ann et Madame Clovisse. Noms d'emprunt ? références cinéphiliques ? parodies ? Toujours est-il qu'ils correspondent à leur psychologie.

Qu'arrive-t-il à ces jeunes gens ? Des amours qui ressemblent à des aventures périphériques dans des banlieues-déprime. Tous, ils sont curieux et détachés. Amours d'intérim, sentiments en location : ils déambulent dans le supermarché de la consommation individuelle et se cognent aux autres, l'espace d'un regard, d'une aventure dans un bar. Ils se nourrissent de pizzas et de verres de vouvray, accompagnant leur mal de vivre avec des Martini bien tassés ; mais leurs petits cœurs bondissent devant la première fille en caraco qui

les tape de mille balles pour la nuit.

Etrangers à leur propre existence, ils soignent leur look. Ils aiment les couleurs fluo, les vacances romaines, les vieux films de Gabin comme si c'était un peu leur papa rêvé. Ils jouent dans la lumière froide et aquatique d'un film de Besson, s'ennuient dans leurs émotions, aussi changeants et gris qu'un ciel parisien. Surfeurs de leur vie, sans messages, sans horizons, ils restent mystérieux à force d'être ordinaires. Ce sont des îles flottantes dans un univers envahi par les images vidéo. Ces enfants du divorce et du RER ne réagissent plus ni aux informations du journal télévisé ni devant un accident de voiture qui vient de se passer sous leurs yeux. Leurs dialogues sont déshabités, désorientés, phatiques, surgelés comme les séances érotiques qu'ils proposent à leur partenaire d'un soir. Ils sont comme les téléphones : libres ou occupés, mais jamais vraiment présents. Ils laissent glisser une déclaration au coin d'une page : « *De nos jours, il n'y a que les apparences qui comptent* », mais on ne sait pas si c'est un constat désabusé ou un secret plaisir. Blessés par un éternel amour qui dure le temps d'un voyage en TGV, ils révèlent un vertige, un état semi-dépressif qui se soigne à coups d'ironie.

Ces nouveaux Hamlet des banlieues sont rebelles à tout embrigadement et ne semblent jamais avoir croisé une France socialiste. Ils ressemblent à ces vieux fêtards à la recherche d'une improbable et définitive surbourn, plus à l'aise dans le passage des sentiments que dans leur fixation, dans la distraction érotique que dans l'audace d'aimer. Réfugiés dans le chic, dans la défection, dans l'aphasie, dans la fornication soft, dans le cynisme, dans le frivole, dans le « classe » ; enfermés dans un système qui consiste à ne pas être dupes, ils deviennent les décalcomanies de leur propre vie avant de finir en extraterrestres. Dans un décor bleu de pub TV, ils se regardent devenir les fantômes d'une société rocardienne en quête de rôles et d'auteur.

Et les romancières ? A l'inverse des hommes et de leur identité intermittente, les femmes cherchent une place, un rôle, une écriture dans la violence, le soubresaut, le radicalisme, le déchirement. Ce sont des passionnées. Comme Sylvie Germain, mais aussi comme Marie Redonnet, Kits Hilaire ou Marie NDiaye. Elles ne rusent pas avec le monde : elles l'attaquent. Ecrire, c'est agir. Agressivité

lyrique chez Sylvie Germain, avec « L'enfant méduse ». Agressivité dialectique et poétique avec Nina Bouraoui, météore surgi des pays arabes et vivant à Paris.

Le cas Bouraoui est formidablement intéressant. Née à Rennes en 1967, de père algérien et de mère bretonne, Nina Bouraoui passe ses quatorze premières années en Algérie et dans certains émirats arabes, mais elle lit Rimbaud, et surtout Marguerite Duras et Sartre. Son premier roman, écrit entre 20 et 23 ans, « La voyeuse interdite », est une incandescence, une révolte à l'état pur, une « Nausée » version maghrébine. Le deuxième sexe cherche sa place jusqu'à l'obscénité, jusqu'à la haine des hommes (cette douteuse secte en rut), jusqu'à la splendeur écorchée.

Tout baigne dans une rafale d'images d'un tiers-monde saturé de soleil et d'odeurs fortes, gigantesque pourrissoir où les mœurs et les traditions sont aussi déraisonnables que les vagues de chaleur. Bidonvilles, bagarres à coups de lame de rasoir, pères qui fouettent leurs filles : son livre est un procès-verbal contre la folie d'un monde qui se détruit à chaque seconde. Animalité acide, crasse et révolte : Nina Bouraoui, dont le manuscrit a été accepté en trois jours par les Editions Gallimard, utilise un style rimbaldien, éclatant, abrupt, fauve, brûlant, animal, pour dire ses émotions. Cette série de sanguines algériennes secoue la littérature de ce printemps 1991.

Visiblement nourrie de phrases farouches et d'interviews prophétiques de notre Duras nationale, Nina Bouraoui, torche enflammée, est tout à fait représentative de ces nouvelles romancières qui écrivent au bord de la crise de nerfs, dans ces tons crus d'un rouge almodovarrien pour dénoncer le racisme et le gangstérisme des rapports humains.

Tout se passe donc comme si nos jeunes gens avaient, dans une curieuse répartition des tâches littéraires, choisi de s'exprimer sur le mode du discret, du local, du minimal, de la ruse, du dandysme, tandis que les femmes, elles, décident d'affronter le monde dans une guerre totale et un superbe dérèglement de tous les sens. ●

JACQUES-PIERRE AMETTE

Ludo et compagnie, de Patrick Lapeyre (POL, 201 pages).

L'enfant méduse, de Sylvie Germain (Gallimard, 312 pages).

La voyeuse interdite, de Nina Bouraoui (Gallimard, 142 pages).

F *LAMBÉE*

Recluse, rongée par l'ennui, prise au piège des traditions, elle éprouve la tristesse d'être née femme, cette « souillure qui deviendra une souillon ». Depuis deux ans, son père fait mine de l'ignorer et sa mère ne rêve que de la marier. Car dans la société patriarcale « la tradition est une dame vengeresse » qui enterre les vivants sous le poids des aïeux. Nina Bouraoui raconte ce destin broyé sans apitoiement « fémi-

niste », dans un style qui, par moments, réchauffe la détresse à la belle flambée des mots.

● *LA VOYEUSE INTERDITE*, par Nina Bouraoui. Gallimard, 142 p., 75 F.

Prix et manifestations de printemps

A Blois et surtout à Chambéry, le premier roman est à l'honneur

Le Goncourt du premier roman, doté de 40 000 francs (15 000 francs par l'académie Goncourt et le reste par la ville de Blois dont le maire est le ministre de la culture, M. Jack Lang), est revenu samedi 20 avril à Armande Gobry-Valle pour *Iblis ou la Défroque du serpent* publié aux éditions Viviane Hamy. Toujours à Blois, le prix du jury 1537 (par référence à la date à laquelle François 1^{er} institua le dépôt légal pour tous les écrits) a été décerné par une trentaine de lecteurs à Nina Bouraoui pour son premier roman, *la Voyeuse interdite* (Gallimard).

On peut regretter que cette manifestation, née l'an dernier, ait lieu dans la ville du ministre de la culture, lui donnant ainsi une allure d'opération publicitaire personnelle, alors que pour la quatrième année se tenait à Chambéry les jeudi 18, vendredi 19 et samedi 20 avril un festival du premier roman qui vise, lui, à mettre vraiment en contact les auteurs et leurs lecteurs, les éditeurs

et leur public, qui s'attache à encourager la curiosité envers les premiers romans, par un travail tout au long de l'année, avec des lycéens et des « comité de lecteurs » constitués dans la région. Le parrain de ce festival était un jeune écrivain, Michel Besnier, auteur notamment de deux romans aux éditions du Seuil, *le Bateau de mariage*, en 1988, et *Clément chez les calmistes*, cette année. Les grincheux qui, d'articles en articles, s'acharnent à annoncer la mort de la littérature française, auraient été bien avisés de faire le voyage de Chambéry.

A Saint-Quentin, où depuis sept années maintenant un festival annuel défend les nouvellistes et tente de leur gagner un plus large public, le Goncourt de la nouvelle a été attribué à Rafaël Pividal pour *le Goût de la catastrophe* (Presses de la Renaissance). Toujours à propos de nouvelles, la municipalité de Palaiseau organise un concours annuel dont on peut obtenir le règlement au

service culturel de la mairie de Palaiseau, concours de nouvelles francophones, 91120 Palaiseau (tél.: 60-14-39-60).

Parmi les autres prix de printemps, signalons le Prix RTL Grand Public, remis à Claude Brami (*Parfums des étés perdus*, Gallimard); le prix de l'Enclave des Papes qui va à Georges Walter pour sa biographie de Poe (Flammarion) le Prix des Maisons de la presse, revenu à Catherine Hermaty-Vieille (*Un amour fou*, Olivier Orban) et à Noëlle Lorient pour sa biographie passionnée d'Irène Joliot-Curie (Presses de la Renaissance); le Prix des libraires, attribué à Michelle Schuller pour son premier roman, *Une femme qui ne disait rien* (Presses de la Renaissance); le Prix des grandes écoles et universités, décerné par un jury de soixante étudiants à Jean-Baptiste Niel pour *Ludion d'alcool* (Gallimard).

Jo. S.

Nina Bouraoui

LA VOYEUSE INTERDITE

Gallimard, 143 pp., 75 F.

Symboliquement tapie derrière sa fenêtre, « *spectatrice clandestine suspendue au-dessus de la ville* », une jeune fille exorcise un cauchemar sanglant, l'horreur de sa condition, entre une mère qui se vit comme eunuque, un père qui n'a eu que des enfants femelles pour son malheur, et deux sœurs sacrifiées : « *J'ai vite compris que je devais me retirer de ce pays masculin, ce vaste asile psychiatrique.* » Premier roman.



Nina Bouraoui

UN REGARD SUR L'ALGÉRIE

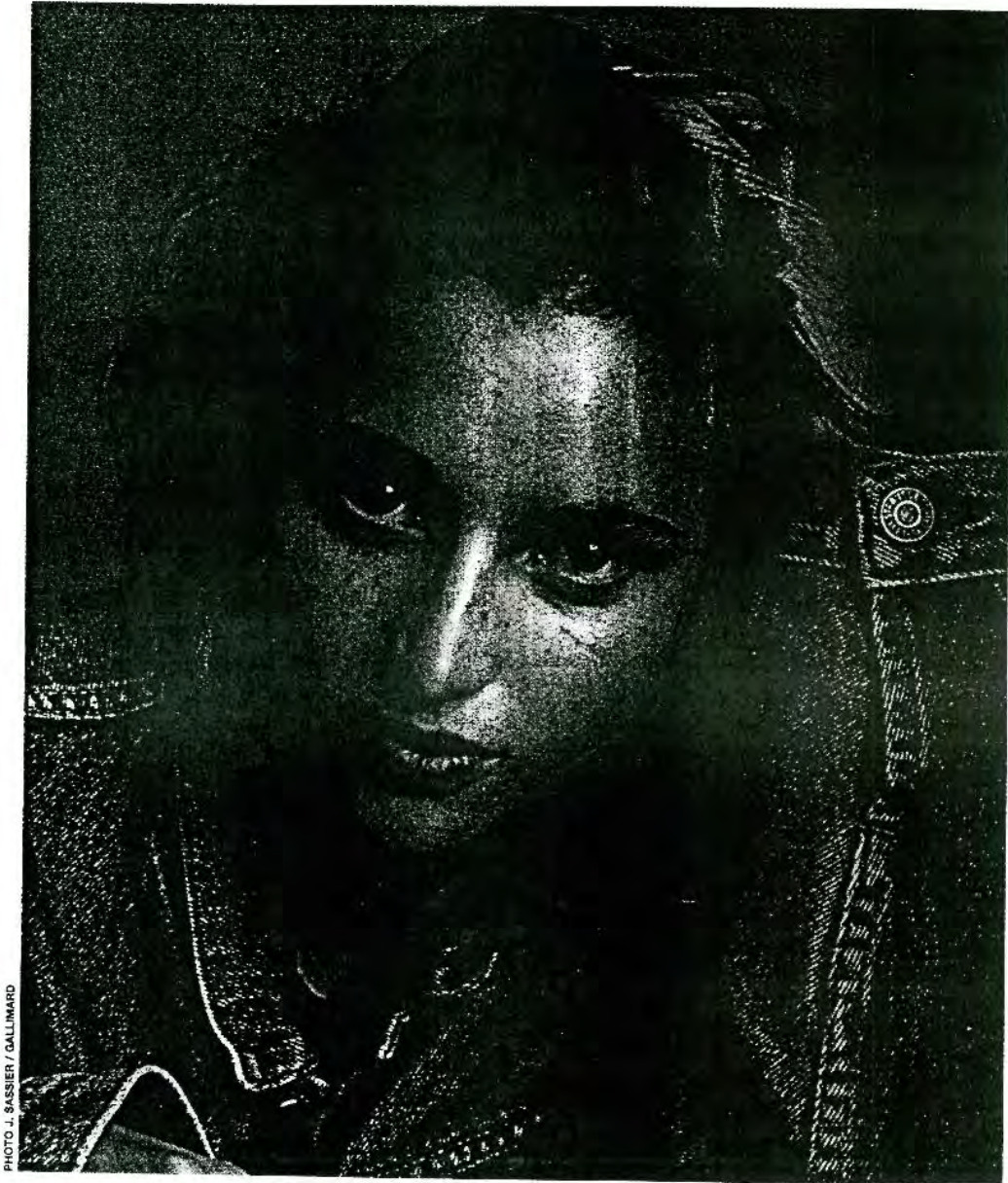
LA VOYEUSE INTERDITE

de Nina Bouraoui (Gallimard, 143 p.).

Sa violence nous impressionne. La narratrice, cette « voyeuse interdite », cette femme sans histoire puisque son destin de femme algérienne est d'être sans histoire, nous bouleverse. « Mais ce n'est pas mon histoire à moi ! », dit Nina Bouraoui. J'ai 23 ans, je suis née à Rennes où mes parents – mère française, père algérien – faisaient leurs études de droit. Ensuite, nous sommes partis pour l'Algérie, la « nouvelle » Algérie, celle de l'espoir. Nous sommes repartis pour Paris lorsque j'avais 14 ans, puis à Zurich et à Abu Dhabi. Grâce à la situation de mon père, économiste et haut fonctionnaire, ma sœur et moi avons eu une éducation très libre. La famille de mon père n'a jamais été envahissante. J'ai de très beaux souvenirs d'Algérie. » Alors pourquoi ? « Je ne suis pas particulièrement féministe, mais le personnage de cette femme enfermée s'est imposé à moi. Il y a une malédiction sur l'Algérie. Sans doute parce que les gens qui sont venus au pouvoir étaient des analphabètes, des paysans rétrogrades. Il y a des femmes modernes en Algérie. Elles ont défilé

en disant : « C'est nous les musulmanes. » Elles ont raison ! On se sert de l'islam en le dénaturant, on confond religion et coutume. Je n'ai pas écrit pour choquer moralement, mais pour susciter chez le lecteur une réaction physique. Une envie de vomir. » Vendu au Maroc et en Tunisie, le livre est plutôt absent en Algérie. Nina, elle, poursuit sa carrière. « J'ai fait des études de droit à la faculté d'Assas (évidemment, là, je défendais la cause arabe !), puis de philosophie. Mais, depuis l'âge de 7 ans, j'ai envie de raconter des histoires. J'ai d'abord écrit des nouvelles, puis ce roman. Je l'ai envoyé par la poste chez Gallimard. Et lorsque j'ai reçu le coup de téléphone, ça a été le plus beau jour de ma vie. Maintenant, j'écris mon deuxième roman. » P.R.

P. Rosset



Nina Bouraoui, une contemplative surdouée

Elle est féline, une peau mate, des attaches fines et un regard vert-de-gris aux aguets. Nina Bouraoui, auteur prodige de 24 ans, diffuse un fluide étrange. Dans la rue, les passants dévorent des yeux ce tanagra écorché vif comme s'ils saisissaient l'essence de son être : car Nina est voyeuse, c'est-à-dire écrivain.

Sa *Voyeuse interdite*, publiée aux éditions Gallimard, relate le mal de vivre d'une jeune fille éduquée à Alger. Pour la mère, esclave résignée, la féminité est un fardeau. Pour le père, bourreau sensuel et

sournois, le sexe faible est une malédiction. En toile de fond : le terrorisme existentiel de l'islam, ce tchador qui se mue en bâillon mental, préfigurant l'autisme dont souffrent les filles de cette civilisation. L'héroïne, fragile, muette et contemplative, est tentatrice par nature, victime par fatalité génétique. Elle fait l'apprentissage de l'asphyxie dans une ville gorgée de soleil et d'ennui où le regard des hommes reflète une constante menace. Des contradictions de l'âme arabe, elle dit tout : l'infinie tristesse des esseulés, les youyous hystériques de la noce, l'obésité des femmes

rangées, l'obséquiosité des mères, et surtout l'absence d'hommes, cette obsédante vacuité masculine faite de violence et de fausse pudeur. A l'aide d'une prose limpide et maîtrisée, alternant sensualité et crudité, la narratrice exprime l'angoisse de l'enfermement, la détresse propre à l'adolescence, la misère de la chair frustrée ou les excès de la tradition. Elle cerne précisément la neurasthénie : « *Le cadre, écrit-elle, a un impact sur mon rythme biologique, sur mes humeurs : une fenêtre ouverte me donne faim, un lit défait envie de dormir, une lumière allumée en pleine journée envie de m'enfuir. J'énerve mes sens pour*

mieux qu'ils s'endorment. J'accélère mon tempo carotidien pour mieux mourir. »



Le 17^e prix du livre Inter couronne le premier roman d'une jeune Française, née d'une mère bretonne et d'un père algérien, qui évoque l'enfermement d'une jeune musulmane.

D'où tire-t-elle cette implacable maturité ? D'une adolescence chaotique. Née à Rennes de mère française et de père algérien, Nina est entraînée dans le quartier résidentiel du nord d'Alger : transit familial. Jusqu'à l'âge de 14 ans, elle fréquente le lycée français d'Alger. Un chauffeur la conduit. Elle ne sort guère, elle observe. Pour Nina, Alger est « *un immense asile psychiatrique* ». Tandis que le père banquier voyage, les femmes surprotégées, inquiètes et oisives, survivent : une luxueuse réclusion. Elles ne sortent pas : « *Pour une femme,*

explique Nina, la vie algérienne est impossible. Elle relève du plus grand risque. Je n'avais que 4 ou 5 ans et les hommes cherchaient à s'approcher, à nous toucher. Il fallait s'en méfier. » La précoce déracinée se souvient aussi de la grille du gymnase où les hommes déçuevres s'agglutinaient afin d'observer les fillettes en short. De ce passé-là, elle a tiré sa force et sa mélancolie. Aujourd'hui, cette ravissante solitaire consomme des films violents (*Merci la vie, Psychose, Alphaville*) et des auteurs solides (Bataille, Miller, Virginia Woolf). Elle se promène beaucoup, les yeux grands ouverts. Plus que tout, elle écrit : « *Je rédige sans plan. Je suis maîtresse et esclave des mots. Si je n'écris pas, je meurs un peu plus chaque jour.* »

Elizabeth GOUSLAN

La Voyeuse interdite de Nina Bouraoui, Gallimard, 178 p., 75 F.



Ulf Andersen-Gamma

Nina Bouraoui

NINA BOURAOUI **Voiles et bâillons de l'islam**

L'auteur : A 24 ans, née à Rennes d'une mère bretonne et d'un père algérien, Nina Bouraoui n'a pas tardé à connaître la consécration : son premier roman, « la Voyeuse interdite », apparaît déjà dans les listes des meilleures ventes et vient de se voir attribuer le prix du Livre Inter 1991.

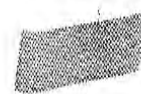
L'histoire : En d'autres temps, on aurait peut-être parlé avec pudeur de « la Voyeuse interdite » comme d'un roman d'éducation. Car il s'agit bien de cela, après tout : l'éducation d'une jeune fille, à Alger, dans les années 70, toute semblable à celle qu'a vécue Nina Bouraoui – papa banquier, lycée français, chauffeur vigilant. Mais sur le front de la jeune fille condamnée au tchador, on pourrait lire écrit en noir : *haram*. « Interdit », en langue arabe. Et sur ce mot, Nina Bouraoui a bâti une montagne de rancœurs, toute de violence, d'étouffement et de sensualité blessée. Dans les rues d'Alger, décrite sous l'aspect d'un immense asile psychiatrique, les hommes rôdent comme des « chacals », s'étreignent, s'agglutinent dans de silencieuses intrigues tandis que, derrière les portes closes, les femmes s'ennuient. Embusquée à sa fenêtre, la jeune fille ronge une solitude amère. Elle est pubère : son père ne lui adresse plus la parole depuis deux ans. Les sœurs sont pareillement muettes.

Alors, elle s'invente une histoire, des rêves, une autre vie. « *Comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est une fille musulmane ? Tout d'abord, ignorer le temps, il ne passe pas, il trépassé, cacher pendules et montres, sabliers et métronomes, agendas et calendriers, en oubliant que de l'autre côté de la mer, des adolescents marchent main dans la main sans un Dieu ni un père pour entraver leur route...* » Nina Bouraoui a pourtant trouvé sa voie, « de l'autre côté de la mer », que certains lui prédisent royale. Son livre superbe ne se contente pas d'infuser en subtiles proportions le trouble et la colère : c'est dans le détail que s'annonce l'écrivain, les franges caressées d'un abat-jour, l'odeur du jasmin, un trolley qui passe dans le soleil ou le chant des Mauresques pleureuses.

« *La Voyeuse interdite* », par Nina Bouraoui, Gallimard, 144 pages, 75 F.

J.L Etine

Jeune roman



Nina Bouraoui croqueuse de mort

Sur les traces de ce « voyant » de Rimbaud, voici qu'à l'aube des années « 90 », se profile Nina Bouraoui, jeune pousse sauvage à la plume aussi avide que visionnaire. De père algérien, de mère bretonne, elle avait posé ses marques, l'an dernier avec un premier roman décapant, « La Voyeuse interdite » (prix du Livre Inter), complainte flamboyante sur l'enfermement d'une femme à Alger.

Nina Bouraoui qui griffonne depuis l'âge de 17 ans (elle en a 25) continue de faire ses gammes sur deux sujets qui la fascinent : l'enfance et la mort. « Poing mort » nous

entraîne dans le sillage d'une gardienne de cimetière qui happe des odeurs d'éternité, des couleurs crues, enfourche les sépultures, hante les temples de la finitude, évide les lits de granit. Lorsqu'elle n'est pas « le porte-parole » de la femme en habit d'os », la romancière se mue en petite fille cruelle pour qui la mort fut le « premier hochet ».

Féline, douée d'un troisième œil, Nina Bouraoui, tisse une toile troublante, fantasmagorique. « Pour moi, les mots sont essentiels. J'écris pour montrer qu'il est possible d'aborder des sujets tabous du moment que les mots

sont bien dits. » Alors, elle trie les scènes réalistes, franchit le pas pour entrer dans le monde du rêve, du jeu, de l'illusion.

Avec ses mémoires d'entre tombes, la jeune romancière prend la main d'une enfant cruelle et la fait côtoyer la gardienne tapie dans les ombres de mort, anti-héroïne de roman épique.

Nina Bouraoui se dope d'imaginaire. Romancière et rien que cela, elle écrit en jusqu'au-boutiste. Une façon de ne pas mourir.

H. B.

« Poing mort » (Gallimard).

Nina BOURAOUI

Poing mort

Paris, Gallimard, 1992

Roman, 101 pages.

Pas facile d'être une petite fille cruelle: c'est un genre éculé. Cela n'ameute plus le bon peuple qui en a vu d'autres, et même... A quoi joue-t-on? Le petit train des horreurs des fêtes foraines fait encore rire; l'humour noir fait sourire, malgré tout; mais *Poing mort*, le deuxième roman de Nina Bouraoui? Il raconte l'histoire d'une jeune femme qui fit un jour vœux de cruauté et qui déploie maintenant ses talents dans le cimetière dont elle est la gardienne. Fort bien. Elle observe les familles endeuillées, leurs morts, et se souvient de son enfance sous l'emprise des ténèbres; puis elle parle. Rien de très convaincant. Il ne suffit pas d'agiter des os et des bouts de peaux, des pleurs et des demi-meurtres pour exorciser le mal, ou même l'évoquer. L'autoportrait monocorde de la jeune cruelle accumule les petits faits, et puis rien. Rien ne se passe ni ne s'explique, d'ailleurs aucune question n'est posée. Contemplez, Messieurs-dames. C'est tout. Un peu court, non? Mais trop long encore. Si c'est pour ne rien célébrer, ni rien dévoiler, qu'on laisse les morts en paix, et après eux les lecteurs. Quant aux jeunes écrivains, dommage que les éditeurs leur fassent la vie si douce: ils méritent mieux qu'éloges et publications par trop rapides. Mais, après tout, peut-être n'y ai-je rien compris?

G.B.



NOTES DE LECTURE

Nina Bouraoui : « Poing mort »

ÉDITIONS GALLIMARD

NINA Bouraoui a 27 ans. Son premier roman, *la Voyeuse interdite* a reçu le prix du livre Inter 1991. Elle nous revient avec une étrange histoire, un tantinet perverse, comme elle les affectionne. Rien de morbide dans ce livre, mais simplement le récit d'une fascination absolue : celle d'une gardienne de cimetière, amoureuse de la mort.

Dès son enfance, l'héroïne vit avec la « femme en habits d'os ». A dix ans, elle plante son compas dans le doigt de sa maîtresse d'école. Solitaire, détestant les autres, méprisant son propre corps, la mort déjà l'habite, et l'éloigne de ce monde, auquel elle reste étrangère. Un matin, un oiseau de printemps lui rend visite. La jeune fille le saisit par la gorge et lui brise la nuque. Puis, elle le glisse dans son lit et s'endort à ses côtés. La voici dans les églises, là où règne le silence ; puis traînant comme un fantôme au bord du lac aux eaux noires, qui l'attire.

Aucune trace d'humanité chez cette créature. Un jour, elle rencontre la grasse et envahissante Ada. Après l'avoir martyrisée, elle finit par l'entraîner sur les bords du lac et la noyer. Devenue gardienne du cimetière, elle assiste au ballet funèbre des vivants, qui viennent s'incliner sur les tombes des défunts, et leur chuchoter de tristes confidences. En vérité, cette femme n'est plus du côté des vivants. Elle n'a qu'un désir : s'enfoncer sous terre et disparaître.

En lisant ce livre, on songe parfois à Lautréamont. Le personnage principal de *Poing mort* ne rêve que d'anéantissement, et d'abord du sien. Vision à la fois grotesque et tragique, sardonique et violente, servie par un style dense, personnel, révélateur d'un réel talent d'écrivain. La haine et son corollaire, le désespoir, remplissent ce roman. Mais au cœur de ce chaos existentiel, dans cette antichambre de la mort perce une rage, qui est aussi celle de la vie.

Thierry GUÉRIN.

La **République**
du Centre

— MARDI 27 OCTOBRE 1992 —

LIVRES

ROMAN

Nina BOURAOUI
Poing mort

Le premier roman de N. Bouraoui, *La Voyeuse interdite* (1991)*, entraînait le lecteur dans les fantasmes et les délires d'une adolescente enfermée dans une chambre à Alger. L'écriture d'excès répondait parfaitement à cette vie de claustration imaginée par l'auteur, qui ne l'a pas vécue mais qui a souffert cependant d'une certaine solitude dans sa jeunesse. Dans ce deuxième roman, nous côtoyons la mort et les cadavres. Autres lieux, autres situations, pas plus joyeux que précédemment. Romans moroses mais où d'abord c'est l'écriture qui préoccupe l'auteur.

Dès le début, la narratrice "gardienne du cimetière", "assurant la garde des victimes" de la Mort, nous promène à travers les corps allongés qui pourrissent ou se dessèchent. "La femme en habit d'os", la Mort, est passée par là. A la fin du roman, c'est la narratrice elle-même, meurtrière, "une méchante petite fille aux doigts pleins de sang", qui est devant le tribunal du "Dieu inhumain" pour rendre compte de sa vie. Et elle ira là où elle ne devra plus compter "avec les manigances des vivants".

"Je vis avec la mort. Je meurs d'ennui avec la vie". Bref, pendant ces cent pages on vit avec la mort : "La mort m'appartient. J'en ai fait mon unique souci. Mon unique occupation". La narratrice est comme "le porte-parole de la femme en habit d'os". C'est dire que ce roman est une œuvre au noir. Celle qui raconte avoue qu'elle a "une affinité avec la mort dès son plus jeune âge", non pas, dit-elle,

par excès de morbidité, mais par "conscience de la finitude", "[sa] finitude". Elle nourrit sans cesse "l'image obsédante d'un corps sous terre". A partir de là, le roman est une "danse du Diable", disons une "Danse macabre".

La dixième année de l'adolescente fut un tournant : l'entrée à l'école et le début de la révolte : "poing menaçant le ciel". Elle décide de ne plus grandir, donc de rester fidèle à la fabulation de l'enfance, à la perte de la notion du réel, à la rêverie fantastique. Ceci dans la solitude. Dès lors, elle choisit le camp des "allongés", des morts. Là, "plus de regard pour me juger, plus de voix pour ordonner". Fixation à une enfance rebelle, fixation à la rêverie morose, jouissant de sa mort comme avant l'heure.

L'auteur s'en tient donc dans cette narration à ce stade pour introduire le lecteur à ses rêveries et divagations insensées et extravagantes, fantastiques même, dans "le jardin des croix" ou encore "l'antichambre de l'éternité" où nous voyons défilier une procession de corps morts attendant le jugement. Ils sont au point mort et leurs poings ne peuvent plus menacer. La narratrice a le secret de sa description des lieux infernaux : "Visionnaire, j'étais l'unique détentrice du troisième œil, la sonde précieuse qui fait imaginer". L'imagination galope et fascine. Elle atteint même la poésie. "Ecrasés par le sacré, les enfants voient la mort avec l'œil du poète".

C'est ainsi qu'il faut parcourir ce roman macabre, à mi-chemin entre la poésie au noir, l'ironie et le rire, le nihilisme sans doute encore, avec un malin plaisir faut-il ajouter. Luxuriance du vocabulaire, jouissance dans l'accumulation des images, parfois morbides, pour parler des

corps morts, sous terre, écriture délirante pour dire le commerce avec "la femme en habit d'os" et pour danser sa "Danse macabre", comme si elle rejoignait Saint-Saëns, écriture carnavalesque au milieu de la putréfaction et de la décomposition. L'auteur a-t-il voulu fantasmer un "précis de décomposition" (Cioran) pour le plaisir morbide d'épater les croquants ?

A la fin on en arrive au point mort. Qu'en reste-t-il ? "Un éclat de rire qui hésite encore entre l'oubli et l'éternité". De la cruauté gratuite également, comme une sorte de coup de poing sur la face des pleureuses et des priants. Si la mort "appartient" à la narratrice, une jouissance authentique d'écriture appartient bien à l'auteur. C'est bien celle-ci qui intéresse d'abord Nina Bouraoui ; elle comble sans doute en même temps sa rêverie solitaire.

Gallimard, Paris, 1992, 103 p.

Jean Déjeux

* Voir *Hommes & Migrations*, n° 1144, juin 1991.

La vie au pays des morts

POING MORT

de Nina Bouraoui.
Gallimard, 102 p., 70 F.

« Clouée au sol, le front bas, les genoux couverts de bosses », la gardienne du cimetière est là, tapie dans l'ombre, recroquevillée sur une pierre tombale. Le cimetière, jardin funèbre aux allées bien ordonnées, aux sépultures surchargées d'ornements bicornus, lui appartient. Elle s'y complait dans la solitude et dans l'accomplissement obsessionnel d'une infinité de menus gestes, ratisser, arroser, tasser, fleurir, tailler...

Est-elle fillette, vieillard ? Avec sa silhouette menue et informe, elle n'est plus qu'un « paquet d'années » depuis que le « petit âge » lui a fait faux bond et que, à dix ans, elle a scellé un pacte avec la « femme en habit d'os » – pour ne pas être surprise par la mort, pour ne pas voir grandir et changer son corps d'enfant (comme la sœur de *la Voyeuse interdite* (1) serrant sa poitrine dans un corset de bandelettes).

La gardienne des morts rappelle l'essaim des souvenirs d'une enfance rageuse : les poupées mutilées, l'oiseau étouffé, le compas planté dans une paume – l'écolière révoltée ne trouvant que le désir de destruction comme issue à sa furieuse vitalité et provoquant la haine apeurée des autres enfants et des vieilles femmes.

Depuis, la « méchante petite fille aux doigts pleins de sang »



MATH-LUCAS

Nina Bouraoui : dur comme du granit

a choisi de marcher à l'envers, à reculons, jusqu'à « l'enclos du rien » qui est devenu son territoire. Funambule de mauvais augure, en équilibre instable entre vie et mort, elle tâtonne, trébuche, bégaille, boitille, mais observe la danse macabre comme une drôle de fête.

On entend, « au loin, un violon briser à coups d'archet le souffle rectiligne d'une seule corde pincée ». Avec une écriture inci-

sive et baroque, Nina Bouraoui bâtit sans concession une œuvre visionnaire. Qu'on rejette ce petit livre dur comme du granit, crispé comme un « poing mort », ou qu'on soit fasciné par sa cruauté minutieuse et exaltée, il confirme l'âpre et singulier talent d'une très jeune romancière.

Monique Petillon

(1) Gallimard, prix Livre Inter 1991

Souvenirs

Le jeu de piste de Nina Bouraoui

► *Nina Bouraoui, écrivain, a passé une partie de sa jeunesse à Rennes. « Tout a commencé sous son ciel. »*



(Jacques SASSIER - GALLIMARD)

Nina Bouraoui est écrivain. Elle est née à Rennes en 1967. Après son premier roman, « La voyeuse interdite », en 1991, « Poing mort », son second roman, est sorti l'été dernier. Elle égrène de tendres souvenirs rennais.

Rennes. Tout a commencé sous son ciel. Elle a fait de ses cafés, de ses rues et de ses ruelles, de sa faculté de droit et de sa mairie, un jeu de piste dont le trésor était l'Amour. Elle a éclairé de ses feux et caché parfois de ses ombres la belle romance d'un étudiant algérien, mon père, et d'une étudiante rennaise, ma mère, puis s'est écorchée les oreilles au son de mes premiers cris venus tout droit de l'Hôtel-Dieu. Je lui ai fait faux bond au bout de deux mois puis suis revenue tel le pèlerin pour apprendre à compter sur mes doigts dans la crèche du Thabor. J'ai humé son air, effeuillé ses marguerites, j'ai pleuré d'amour puis j'ai roulé sur sa voie ferrée pour de nouveau la

quitter. Mais fidèle, toujours fidèle, je suis revenue fêter Noël avenue de Grignan, j'ai volé sur les balançoires de Maurepas, j'ai sauté à cloche-pied place de l'Hôtel-de-Ville, j'ai rêvé d'un autre pays rue de la Palestine, j'ai erré les jours d'été boulevard Sévigné et j'ai écouté la mémoire chanter sur les marches de la faculté ; l'arène est ouverte et me viennent pêle-mêle de mon sac à souvenirs la rue Vasselot, le boulevard du Colombier, l'église Saint-Sauveur, la statue de Notre-Dame que je croyais en or massif ! Plus tard, je fréquentais madame la Nuit, flânant au Piccadilly, la première tasse de café en main, le regard cherchant je ne sais qui, l'euphorie pour amie, le corps prêt à dévaler la piste de l'Espace ; je chantais les refrains d'Etienne Daho, j'apprenais les pas de danse à deux, j'apprivoisais l'aube et faisais rimer Rennes avec fête.

Aujourd'hui mon train repart toujours vers elle et c'est en musique que je longe son quai.

Nina BOURAOUI.

ELLE A FAIT « VŒU DE CRUAUTÉ »

La petite fille et la mort

Elle est fascinée par le sang, la souffrance. C'est l'héroïne du deuxième roman de Nina Bouraoui.

Poing mort,
par Nina Bouraoui.
Ed. Gallimard,
5, rue Sébastien-
Bottin,
75007 Paris.
104 p., 70 FF.

Nina Bouraoui avait créé la surprise avec son premier roman, *La Voyeuse interdite* (Gallimard), paru l'année dernière. Son originalité, la jeunesse de l'auteur (Nina Bouraoui, Française d'origine algérienne, est née en 1967) avaient opéré. Ce fut un succès (75 000 exemplaires vendus), couronné par le prix du Livre Inter 1991. Elle récidive aujourd'hui avec *Poing mort* : décousu, haché, morbide, à peine un roman, c'est l'histoire d'une « méchante petite fille aux doigts pleins de sang » devenue gardienne de cimetière.

On n'en apprendra guère plus. Le roman se déroule dans une espèce de *no man's land*, une ville anonyme au bord d'un lac paré de vertus maléfiques. La narratrice alterne les passages sur sa vie présente, qui se nourrit de la mort des autres, et quelques *flash-backs* tirés de son enfance.

Toute jeune, elle fut une « méchante petite fille », laide, renfermée, cruelle. Cruelle avec elle-même, avec son corps où elle n'admet pas l'éclosion de la fémi-

nité, cruelle avec les animaux, comme souvent le sont les enfants. Témoin, l'épisode de l'oiseau : « Misérable sac de plumes, voyageur aux pattes coupées, useur de corne et de chants, il travaillait des ailes sans pouvoir se détacher de ma paume. (...) Sous la plume, une mécanique haletait, terrifiante par sa taille atrophiée, et mes dents se souvenaient d'avoir croqué une aile cuite, d'avoir senti l'os, le témoin pauvre de la vie. »

Autre épisode dramatique, celui où elle pousse une de ses camarades de lycée, la grosse Ada, dans le lac : « Le visage hors de l'eau, Ada suppliait puis perdait le fil, gênée par les remous, elle redescendait alors vers le fond très noir du lac. Elle s'est ensuite retournée en position de poisson mort, la robe gonflée telle une toile de parachute, le ventre crevé telle une chambre à air. »

Ces instincts sadiques, cette fascination pour la mort prédisposaient l'héroïne monstrueuse de Nina Bouraoui à devenir gardienne de cimetière, sorte de Parque possessive régnant sur les tombes, sur les corps confiés à sa garde. « Je



Nina Bouraoui : une écriture lyrique et impitoyable.

n'aime pas le rire, je n'aime pas mon prochain, je n'aime pas les jeunes, je n'aime pas les vieux, je n'aime pas le discours, je n'aime pas la situation d'extrême urgence, la gravité, ce doux moment teinté de mort où la fin sort ses griffes », écrit-elle.

Poing mort est un livre dérangeant, d'une sombre beauté, servi par une écriture à la fois lyrique et impitoyable, qu'on ne lit pas sans malaise, et avec lequel Nina Bouraoui, décidément, affirme sa totale singularité d'écrivain. **JA**

Jean-Claude Perrier

16. September 1992

Littérature - Nina Bouraoui

Le grand souffle des mots

En mars 91, paraissait «La voyeuse interdite», premier roman d'un jeune auteur de 24 ans: Nina Bouraoui. Au fil des mois, l'ouvrage s'imposait comme un des succès littéraires de l'année. A cela plusieurs raisons. La grande jeunesse de l'auteur, son talent, le prix du livre interdécerné pour la première fois à un premier roman, et surtout l'incroyable force de ce superbe texte.

«La voyeuse interdite» est une jeune adolescente algérienne, confrontée au traditionalisme de sa famille.

C'est un roman sur le désespoir et l'ennui de ces femmes musulmanes dont l'avenir ne dépasse pas les murs de leurs maisons.

Réquisitoire contre l'homme, le texte frappe par l'image profondément négative qu'il donne du père; bourreau et sacrificateur de la féminité, cette souillure que l'on cache derrière les volets d'Alger.

L'écriture est magnifique, d'un lyrisme et d'une violence rare.

Elle nous conduit vers l'ineffable destin de cette voyeuse, un mariage arrangé, la prison à vie.

Ces jours paraît, «Poing mort», son second roman. Exercice périlleux s'il en est,

par la nécessité qu'à l'auteur d'asseoir et de confirmer une réputation naissante.

L'AMOUR EST LA MORT

On n'est donc pas surpris à la lecture de «Poing mort» de découvrir une gardienne de cimetière oubliée des vivants, dont l'amour est la mort qu'elle entretient quotidiennement. Nina Bouraoui dit elle-même qu'elle ne peut s'imaginer écrivain du bonheur, qu'elle puise son inspiration dans le désespoir et la tristesse. Assurément, son but est atteint dans ce texte qui s'enfonce très loin dans un univers de cauchemars et de refoulements.

La narratrice, femme bossue et sans âge, «Je suis un paquet d'années ramassées dans l'habit et ma peau n'a pas gardé le souvenir des temps», a quitté le monde des vivants.

Elle vit dans un cimetière et s'occupe de ses «horizontaux», ce peuple de croix et de marbre.

L'âme noircie, elle erre dans les allées, heureuse de penser et de faire le mal. Elle expirera sur la tombe d'un jeune homme bouclé, certaine d'avoir racheté son âme: «Je n'ai pas peur. J'ai aimé. Il avait la peau très blanche coupée de grains de beauté».

SINCÉRITÉ

«La voyeuse interdite» est un texte d'une très grande sincérité. On est littéralement transporté par ce cri de colère d'une jeune fille rêveuse.

Dans «Poing mort», la narratrice peine à se rendre crédible, obnubilée qu'elle est de vouloir à tout prix faire le mal. On a le sentiment que l'auteur désirait créer la même rage que



celle qui anime son premier roman. Au risque de perdre cette spontanéité qui porte le premier texte. Dommage.

Malgré tout cela, le texte reste d'une très grande qualité. L'écriture toujours plus aboutie. Nina Bouraoui est un écrivain avec lequel il faudra compter. A lire par amour de la littérature.

Vincent SAGER

Nina Bouraoui, «La voyeuse interdite» (143 p.). «Poing mort» (102 p.). Ed. Gallimard.

27. September 1992

425 4 «Détruire, dit-elle»

**Nina Bouraoui persévère dans l'automutilation
et la cruauté. Avec une plume aiguisée**

PAR

Isabelle Fabrycy

«Détruire, dit-elle.» Le titre de l'ouvrage de Marguerite Duras s'impose dès les premières pages. Comment imaginer une formule plus claire pour définir l'héroïne de «Poing mort», le deuxième roman de Nina Bouraoui? Comment dénicher la moindre trace d'espoir chez cette femme sans âge qui a préféré devenir gardienne de cimetière plutôt que d'affronter les rires du monde? Avec «La voyeuse interdite», son premier livre, la romancière franco-algérienne avait déjà passablement troublé ses lecteurs: elle y évoquait l'univers cloîtré d'une fille musulmane avec une écriture si écorchée et si juste qu'on se demandait où la ravissante jeune femme de 25 ans puisait autant de détresse.

Nina Bouraoui franchit ici quelques marches supplémentaires de l'escalier qui mène à l'enfer. Mort-vivante, son personnage erre parmi les tombes, se gave de mort comme d'autres s'empiffraient de douceurs, jouit du rien qui l'entoure et l'enivre. Ce récit froidement énoncé à la première personne est entrecoupé de souvenirs d'enfance, plus nauséabonds encore: la narratrice parle de ses premières fascinations pour «la femme en habits d'os», de l'âge où elle écrasait et pinçait ses seins pour anéantir sa féminité, ou

encore de l'application avec laquelle elle tuait un pauvre petit oiseau.

Mais l'accumulation de tant de cruautés délibérées affaiblit la véracité romanesque. Méfiant, le lecteur ne se laisse pas toujours aspirer par le vertige désespéré de l'héroïne. Alors qu'elle faisait preuve d'une puissance imaginative très forte dans son premier roman,

Nina Bouraoui se laisse ici piéger par son propre don de l'écriture. Peut-être son jeune âge est-il responsable de cette légère perte d'authenticité.

Il n'en demeure pas moins que la carence de vécu de l'auteur est comblée par une recherche de formules très soignées et une juxtaposition insolite de termes qui évite la préciosité.

Ce que l'ouvrage perd en substance romanesque, il le retrouve au travers d'une écriture qui frôle souvent la poésie.

□ Ed. Gallimard.



□ NINA BOURAOUI

TSR

Un deuxième roman qui sent le soufre et la mort.

Benoît Conort

Gardiennne de cimetièrre

Nina Bouraoui
Poing mort

Gallimard éd., 102 p., 70 F

« Je crache l'histoire et j'entends, au loin, un violon briser à coups d'archet le souffle rectiligne d'une seule corde pincée. »

Un souffle, un son, une corde, pour un thème unique, celui de la mort, et un récit que l'on ne raconte pas mais que l'on « crache ».

Il y a là un double mouvement entre l'archer qui brise et le son, qui dure, de la corde pincée, mouvement paradoxal qui souligne bien l'écriture de Nina Bouraoui, tantôt tendue mais hale-tante, tantôt rompue mais continue, et vouée aux multiples représentations de la mort et de la cruauté. En poursuivant la métaphore musicale on pourrait justement parler de « variations sur un thème ».

D'où le titre bien sûr, ce poing mort qui frappe et ne retient pas. Replié sur lui-même, refermé, incapable de saisir, il signifie aussi que l'être est au point mort. Il ne saurait y avoir ici de progression, de changement de vitesse. La narratrice est toujours immobile, vouée au rabâchement, à ce cercle du levier quand il « bouge » à vide. Et c'est aussi ce point aveugle, ce trou noir de l'instant ultime qui sépare vie et mort et fait

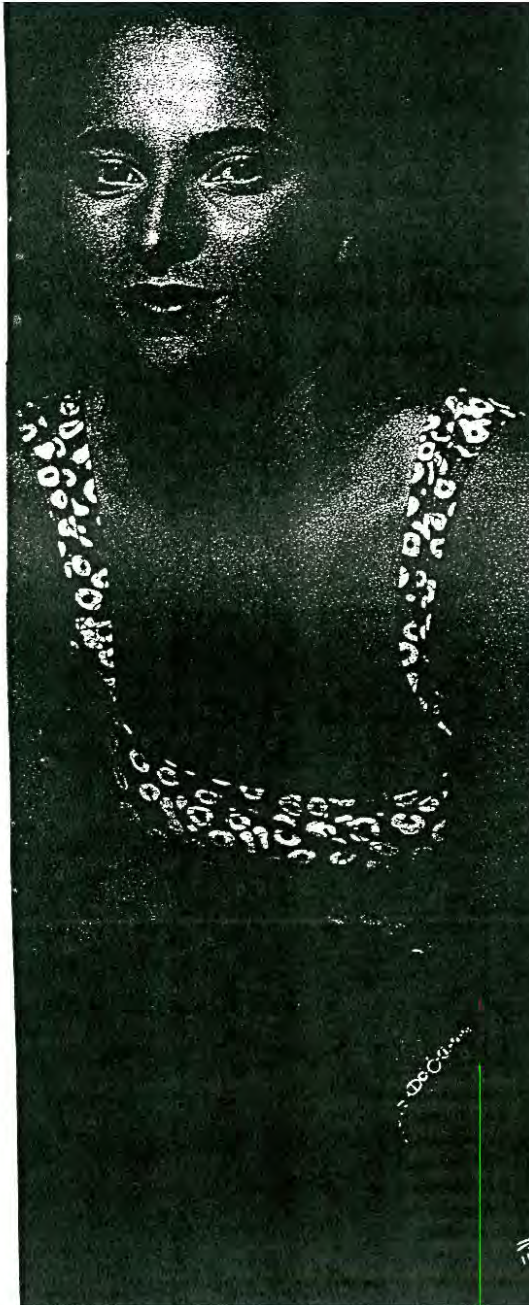
d'un poing fermé un poing mort. Instant ineffable et sur lequel, autre paradoxe, repose pourtant toute la fable.

La mort donc, encore et toujours. Et qui de mieux placé pour parler de la mort que cette narratrice dont on ne saura jamais rien sinon sa fonction sociale : « *Je suis gardienne de cimetière. Je vis avec la mort et je meurs d'ennui avec la vie* ». Quant à la naissance de cette vocation, elle semble coïncider avec la naissance elle-même.

Nous suivons en un court récit qui alterne le présent de la surveillance et le passé de l'enfance, les errances dans la mémoire comme dans les allées du cimetière de cette étrange gardienne emportée par l'obsession funèbre loin des rives de la vie ordinaire, la refusant même. Si mouvement il y a, c'est de la perte, de la vie qui perd peu à peu son épaisseur, privée progressivement, irrémédiablement de sa chair.

Cela donne un récit qui oscille entre la danse macabre et les multiples linéaments d'un art baroque basculant parfois dans le maniérisme du kitsch. Répétitions, accumulations, mots extrêmement concrets, tout tend à donner l'image d'une vie prise au piège de la décomposition qui attaque tout corps dès lors qu'il est né. ■

Nina Bouraoui

Découverte l'an dernier avec un roman qui avait obtenu le Prix du Livre Inter, Nina Bouraoui vient de signer un second titre. Essai transformé.

QUAND L'INFERIEST UN PLAISIR

Prix du Livre Inter, l'année passée, avec *la Voyeuse interdite*, Nina Bouraoui donne pour cette rentrée littéraire *Poing mort*, un second roman très attendu. A quoi rêve une jeune fille – elle vient d'avoir vingt-cinq ans – belle, fêtée par la critique et le public ? A une femme qui erre comme un spectre dans les allées d'un cimetière et déclare : « *Je vis avec la mort et je meurs d'ennui avec la vie.* »

Si les voies de l'imagination sont décidément impénétrables, elles n'en demeurent pas moins, dans le cas de notre auteur, fascinantes. Sa gardienne de tombes soliloque telle une sorcière de Shakespeare qui, tremblante de joie haineuse se régalerait du chagrin des autres. Lorsqu'elle se met à évoquer son enfance, on se dit qu'une éclaircie, peut-être, dissipera les ténèbres. Erreur : la gamine s'ouvre la joue d'un coup de rasoir et pousse dans un lac, pour la noyer, une camarade de classe ! C'est *Zéro de conduite* en plus macabre.

Reste le talent. Il en faut beaucoup pour ne pas nous détourner de ce cauchemar. Il en faut davantage pour nous le faire admettre et – presque – aimer. Nina Bouraoui manie les mots avec une certaine magie – revoilà la sorcière ! –, si bien qu'on la suit sans effort, avec plaisir même, sur ses chemins infernaux. Les maléfices ressemblent à des effets d'un art déjà savant qui agence au mieux les scènes d'un terrible mais riche théâtre intérieur. Après tout, prétendent ceux qui voudront se rassurer, ce n'est que de la littérature. C'est donc très bien. ●

CHRISTIAN GIUDICELLI
Nina Bouraoui : *Poing mort*
Gallimard, 102 p., 70 F.

La gardienne des morts

Point mort, Nina Bouraoui.
Ed. Gallimard, 70 F.

Tandis que dans l'antichambre de l'éternité les morts se bousculent, elle, la gardienne du cimetière, qui vit avec la mort et meurt d'ennui avec la vie, accomplit son destin : détentrice d'une clef merveilleuse qui embellit les maux et les défaites, elle ouvre et ferme la grille du jardin silencieux.

On dit qu'elle parle toute seule, qu'elle égorge des brebis et des moutons, qu'elle élève des rats et des serpents, qu'elle porte le poison et le mauvais sang, alors qu'au sein de la ville, qui est son véritable champ de bataille, elle essaye, avec les moyens qui sont les siens, d'« avancer dans la vie comme un épouvantail décapité ».

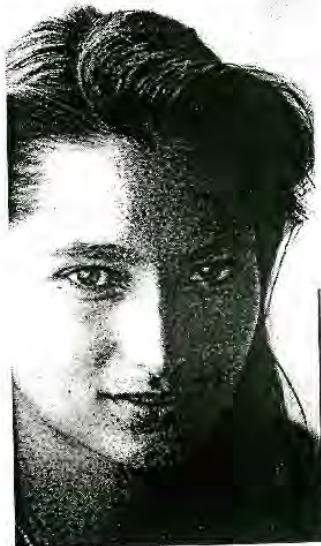
Que faire d'autre quand, dès votre dixième anniversaire, une femme en habit d'os vient jouer à la corde à sauter avec vous et faire tinter ses cloches sous votre nez ? Que faire d'autre, si ce n'est se venger de tant de solitude et de mélancolie, en emplant un chat en chaleur, en étouffant un oiseau, en se taillant le visage à coups de lame de rasoir pour tenter d'en découvrir « un bout d'âme » et décider de ne plus grandir...

Dès les premières pages de cet étrange roman initiatique, Nina Bouraoui met en branle une mécanique haletante, une insolente pérégrination pénitentiaire qui n'a de cesse de vous bouleverser. Ici, le temps n'importe plus ; pris dans les rets d'un récit étouffant, agencé, comme l'enclos des morts, en allées, en divisions et en sections, hanté par le chagrin et les mutilations, le lecteur ne trouve son équi-

libre qu'en se glissant dans les pas d'une héroïne, funéraire plus que morbide. Il suit avec souci cette jeune insolente bossue, aux ongles noirs, affublée de son inextinguible « envie de tuer coincée entre les bretelles de son cartable » ; cette acrobate peu sûre qui n'affectionne que les situations extrêmes et la gravité. Et, lorsque celle-ci trouve enfin une cible rêvée, une victime expiatoire à la mesure de sa démesure — Ada, exhalant une odeur de camphre et de maturité ; Ada, engoncée dans ses formes venues trop

vite —, il l'aide à la pousser dans les eaux noires du lac de la ville. Il est singulier et troublant qu'une si jeune femme, dès son deuxième livre — faut-il rappeler que le premier, *La Voyeuse interdite*, a obtenu le Prix du Livre Inter 1991 —, nous donne, avec une telle âpreté, conscience de notre finitude. *Point mort* est un roman rugueux, secret, profondément impudique, où le passé, qui se livre et se révolte, nappe le présent de rares zones d'ombres et de fulgurantes clartés.

Gérard de Cortanze



LE LUNDI DE RENAUD MATIGNON

Nina Bouraoui :
la jeune fille et la mort

Ce petit livre est noir et blanc, comme une brève nuit de malheur et d'extase. On ne peut guère en douter, à lire *Poing mort* de Nina Bouraoui : voici un jeune écrivain pour qui la littérature n'est pas un exercice gratuit, mais une expédition jusqu'aux confins de soi-même, dans ces régions au-delà desquelles les mots sont des garde-fous, laissés sur la route comme les cailloux du Petit Poucet, pour conjurer la perte. Un chef-d'œuvre ? non. Un livre très bien fait ? pas même, sans doute. Mais cette fragile embarcation dans les tourbillons de la révolte et du silence laisse derrière elle le sillage étroit et aveuglant d'un navire de haute mer — pardon : de haute mer.

Car c'est la mort, déjà présente dans le titre, qui fait toute la matière de ce récit d'à peine cent pages. Sa matière et son personnage : la mort en est véritablement l'héroïne, à la fois impitoyable et familière à la narratrice, dont l'obsession se confond avec le métier ; elle est gardienne de cimetière.

À cette évocation, étrangement poétique malgré — ou à cause de — sa cruauté, il monte à la mémoire, et à la surface des pages, de Nina Bouraoui un flot indissociable de souffrances et de métaphores. La « femme aux vêtements d'os » impose une sorte de majesté violente, qui donne bientôt au récit l'allure à

la fois d'une malédiction et d'une apothéose. Le refus, la révolte totale née de l'intolérable, suscitent ici la même imprécation que chez les grands blasphémateurs, comme Baudelaire et surtout comme Rimbaud, qui semble imprégner d'une fraternité tenace le lyrisme coupant de Nina Bouraoui. Mais, dans le même temps, cette horreur a suscité chez elle une véritable fascination, voire un sortilège maléfique. Le sang, les corps, les

retrouvée au côté de la mort, comme son alliée, dans le camp de ceux qui ont toujours raison, dans l'éternité aveugle du néant.

Ce lyrisme est singulier, en ce qu'il est sans grandiloquence. Une froideur vibrante vient, chez M^{me} Bouraoui, de son attitude et de son regard, et lui fournit à la fois une philosophie et une technique littéraire. Elle les définit ainsi : « la précision dans l'horreur ». Rarement le sujet et les obsessions d'un écri-

danse macabre telle que pouvait la concevoir François Villon, ou telle que la représentaient les sculpteurs du XV^e siècle : l'œil métaphysique de Valéry semble regarder des squelettes, l'esprit semble contempler la damnation des corps.

C'est dire qu'on a l'impression aussi d'entendre, dans le grincement du livre de Nina Bouraoui, quelque écho assourdi de son contraire, comme une note paisible. Face à « un éclat de rire qui hésite encore entre l'oubli et l'éternité », et parmi les formules brillantes et agressives, parfois trop voulues, trop travaillées (ou pas assez pour qu'on les oublie), se fait jour, de loin en loin, une compassion pour ces morts dont les pauvres colifichets ornent la dernière adresse. Sur l'autre versant de la montagne que ne cesse de gravir Sisyphe, la spiritualité pascalienne n'en finit pas de murmurer le vertige de Dieu. La fin apaisée, presque mystique de son récit témoigne : il y a du religieux chez M^{me} Bouraoui, et de la soif de religieux, et une exigence malade d'infini dans ce désespoir ardent. En nos années où l'infini est fermé en octobre, pour cause de cocktails littéraires et de rentrée romanesque, un tel livre déchire le silence, comme une griffe de chat sur un dimanche.

En nos années où l'infini est fermé en octobre, pour cause de rentrée romanesque, un tel livre déchire le silence, comme une griffe de chat sur un dimanche.

blessures, s'accroissent dans le livre pour composer un torrent, parfois débridé, de visions et d'images, où l'œil et la parole se côtoient, entre l'orgie et l'orgasme. Dans sa fureur iconoclaste, l'enfant, très tôt, a refusé la vie. Elle se souvient des jours où elle défigurait ses poupées, martyrisait ses camarades, de cette soirée où elle a planté son compas dans la main de sa maîtresse d'école. Même, elle a précipité une condisciple dans un lac. Et, peu à peu, elle s'est

vain auront été, en effet, aussi bien adaptés à la forme artistique que leur donne M^{me} Bouraoui. Rarement un instrument de musique aura dit si justement la sombre mélodie qui inspire l'écrivain. Rarement la forme et le fond auront à ce point défini un auteur et un ton nouveaux. Ce réalisme, précis jusqu'au fantastique, transfigure ce qu'il y a de douloureux et d'halluciné, pour donner parfois à ce chant funèbre, dans les moments les plus réussis, l'ampleur d'une

POING MORT
DE NINA BOURAOUI
Gallimard, 70 F.

BOURAOU

Les enfants du désamour

Ecrire? C'est inventer, pour se connaître et connaître ses limites, ses vices. C'est être comme une éponge qui prend toute la mémoire du monde et qui la revivifie.

Écrire, c'est tout doucement, c'est-à-dire sans une once de vanité, sans prendre la pose sur le thème du vertige de la page blanche, mais avec une belle force intérieure et une conviction.

Nina Bouraoui a vingt-huit ans. "Le Bal des murènes" est son troisième roman, après "La voyeuse interdite", Prix du Livre Inter en 1991, et "Poing mort" (1). Elle entend bien, elle a parfaitement raison, ne pas être confondue avec sa littérature parce que précisément, elle fait de la littérature, c'est-à-dire qu'elle crée un monde.

Il y a quelques-uns comme elle dans la fiction française. On pense notamment à Jean-Noël Pancrazi, Anna Wiazemski, Eric Holder, ils sont ce que l'on a envie d'appeler le réel, la vraie, pas la médiatique, celle de exigence. Leur écriture est chamelle. Ils construisent. Leurs romans sont de ceux qui durent longtemps, parce que les bons livres

fréquentent toujours par rencontrer leurs lecteurs : le temps ne compte pas.

"REJETON DE LA HAINE"

"Le Bal des murènes" n'est pas un livre facile. Vous l'ouvrez, il se débat, se refuse derrière la barrière dure des mots. Il est hêrissé, il s'apprête à fouiller dans les cœurs, dans les mémoires, dans les silences. Et puis il vous happe, vous jette dans le grand bouillonnement monstrueux du siècle, le nôtre.

L'histoire est celle d'un enfant, d'un garçon - le roman est écrit à la première personne - malade, au sens physique mais aussi souffrant d'amour et du désamour. Il vit replié sur un secret, "rejeton de la haine, écharde du combat des épées de bois (...), larme de la douleur universelle, os du charnier". On ne le saura qu'à la fin. Sa mère, son chagrin et sa pitié, sa vénération et son rejet, est née du viol, du meurtre de sa propre mère par le soldat qui la gardait, prisonnière, pendant la guerre. La vie de l'enfant qui est devenue une femme, avait été épargnée, autre "choix de Sophie".



Mais c'est autre chose qui se dessine à partir de ce destin individuel. Une figure de l'Europe. De qui sommes-nous les enfants, les petits-enfants? De quels camps, sous la tenaille de quels tortionnaires, sous quel ciel vide est partie la source? Dans un livre récent, Doris Lessing disait qu'en se promenant en Europe, elle avait souvent songé aux enfants qui n'étaient pas nés en regardant les listes des noms des jeunes morts de la Première Guerre mondiale.

LES MYSTERES DU PASSE

Nina Bouraoui parle de ceux qui sont nés, qui naissent, naîtront, longtemps, longtemps après les totalitarismes qui n'étaient pas des abstractions, mais des systèmes servis par des hommes et des femmes. Les nazis, les nerfs du Goulag aussi, étaient en général d'excellents pères ou mères de famille.

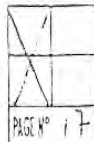
Nina Bouraoui, une belle force intérieure. (DR)

"Nos existences prennent sens dans le système et les mystères du passé". Il y a tout au long de ce livre, une voix qui murmure que tout pourrait recommencer que le vermis est fragile, que la cruauté est une bête tapie, faussement endormie.

Au moment où la sale polémique, autour des propos de l'abbé Pierre et du poison de Garaudy, fait rage, et fortune, parce que d'un plus en plus souvent depuis quelques années et pour le bénéfice de qui?, on reme en cause le génocide en faisant semblant pour mieux jeter le trouble, d'introduire des éléments présentés comme scientifiques dans le débat, ce roman, qui n'est pas un témoignage même s'il est né d'une histoire vraie et tenue anonyme, incarne ce que l'on appelle "le devoir de mémoire" qui ne doit pas se cantonner à la connaissance presque du passé. Il dit que le silence, c'est-à-dire le mensonge, empêche de grandir.

Danièle BRISO

"Le bal des murènes" de Nina Bouraoui aux éditions Fayard, 157 pages, 85 F.
 (1) Aux éditions Gallimard.



CHRONIQUE LITTÉRAIRE

Une œuvre brûlante, trouble, audacieuse

1/2

La braise incandescente d'une jeune écriture

Nina Bouraoui se fit remarquer en obtenant le très significatif prix du Livre Inter pour son premier roman, « la Voyeuse interdite », en



1991. Puis il y eut « Poing mort », en 1992. « Le Bal des murènes » (Fayard, 168 pages, 85 francs) vient aujourd'hui nous rappeler la puissance de ce talent, qui ne paraît pouvoir s'exprimer que dans l'excès des sentiments, des visions, de la langue. Un livre difficile et âpre, comme ces blessures au fer rouge, dont la trace ne peut s'effacer.

CHEZ Nina Bouraoui, l'écriture n'est pas un exercice d'apaisement. Loïn s'en faut. La jeune romancière écrit en effet comme sur des braises, avançant dans une douleur extrême, mais avec une obstination farouche, vers le terme d'une épreuve qu'elle s'est imposée. Un itinéraire de violence et de souffrance, accompli sans autre répit que les blancs pour reprendre souffle, entre des paragraphes balayés par une incandescence dévastatrice. Plus encore que les deux précédents, son troisième livre apparaît également éprouvant pour le lecteur. Souvent à la limite du supportable. Impossible à traverser d'une seule coulée, avec son ambiance de forge, et délivrant au bout du compte, suprême inconfort, un sens complexe, singulièrement trouble, où ce que l'on croit reconnaître n'apparaît jamais totalement sûr. Mais laissant perdurer l'impression d'une très grande puissance d'écriture et d'une chaleur d'imagination non moins considérable, et confirmant toute l'originalité de la voix qui se fait entendre là.

Une précision du détail qui fait de Nina Bouraoui un auteur continûment dérangeant

NINA BOURAOUI a choisi pour cadre de ce récit de feu une demeure bourgeoise, surplombant un jardin. Dans une soupenle, un adolescent à l'âge du

collège, probablement asthmatique, observe le dépérissement croissant de son corps chétif, « pâle comme un os de seiche laissé en rade sur la plage ». Car son esprit ne cesse de se porter vers l'étage du dessous, avec la chambre de sa mère, et vers la cave, qui fut autrefois, lors d'une guerre qu'on peut imaginer coloniale ou civile, un lieu de supplice, un « marécage historique ». Là-dessus la romancière laisse les hypothèses ouvertes. Il ne serait cependant pas inconcevable qu'elle suggère l'une et l'autre, en pensant à l'ancienne colonie martyrisée, aujourd'hui gangrenée par une autre terreur. Des images de corps meurtris, pantelants et sanguinolents, passent régulièrement en surimpression, dans des tableaux d'horreur qui laissent la gorge sèche. Le garçon, qui monologue ici, cultive en effet une propension morbide à les faire venir et à les ressasser. Jusqu'à ce que surgisse la figure de... sa grand-mère maternelle, dont il révèle qu'elle fut un jour détenue et torturée dans ce sous-sol. Un officier, qui l'avait choisie pour ses plaisirs intimes, l'y avait fait durer à petit feu. Lorsqu'elle eut mis au monde une petite fille, fruit de ces amours infernales, il lui avait tiré une balle dans la tête. Une partie du roman restitue ce volet historique, avec une précision du détail, atroce ou sordide, qui fait de Nina Bouraoui un auteur continûment dérangeant, obligeant la pudeur à se mettre en retrait, pour dire les choses dans leur matérialité crue. Et forçant du

même coup le lecteur à la pénible tâche de devoir traverser ces eaux fangeuses. Non pas par gratuité perverse, mais pour répondre à une pressante nécessité, elle-même très précisément en rapport avec ce qui est en train de se dérouler dans l'âme et le corps du jeune narrateur : un acharné travail de mortification sur soi, face à une mère qui lui dénie farouchement son amour, alors même qu'il éprouve pour elle un sentiment de plus en plus ambigu, tranchant sur les émotions prétendument angéliques de l'enfance. Nina Bouraoui compose sur ce thème l'autre grand récit traversant le livre, en une sorte d'écho répété au dépérissement des torturés. Elle organise des symétries, des effets de miroir, des reprises en cascade d'un même motif. Tel celui de la blessure, d'abord infligée à la grand-mère, puis endurée par la mère quand le garçon à sa naissance la déchira, enfin espérée par celui-ci, sous sa forme la plus radicale, la castration, en guise de réparation. Tout cela, il faut le répéter, présenté sans le moindre embellissement, à coups de phrases tranchantes, incisives, qui paraissent destinées à fouiller les chairs et sonder les reins, dans un acte quasiment médical. Mais aussi comme une succession d'appels, de cris déchirants lancés par celui qui aspire à réparer, par l'ardeur d'une passion chimérique, l'ineffaçable meurtrissure, tout en portant le traumatisme de l'expulsion primitive : « J'hésite entre la punition et le pardon, la chaleur et la glace. Je l'adore et je la déteste, je l'envisage et je la repousse. Je l'adopte, je la renie, je la caresse, je la poignarde, je l'insulte. » Dans l'ancienne villa de la torture se trame ainsi une nouvelle histoire de bourreau et de victime, qu'on verra confluer avec le passé dans un saisissant épisode final, où soudain éclate toute la cohérence de ce texte.

*L'écriture consiste ici à faire
se rencontrer dans la douleur
ce qui travaille l'intime et
ce qui se manifeste de primitif*

NINA BOURAOUÏ réussit en l'espèce le tour de force d'ouvrir plusieurs pistes de lecture et, sans jamais invalider la moindre d'entre elles, de les rassembler, de leur donner une manière d'unité organique, pour faire agir en une admirable résonance deux drames d'apparences radicalement éloignées. Sans doute parce que l'écriture, chez elle, consiste à faire se rencontrer, dans la douleur, ce qui travaille l'intime et ce qui se manifeste de primitif, de pulsions déchaînées, dans les turpitudes du monde. Avec juste à la fin, comme une première et timide bouffée d'oxygène, l'image du garçon en chrysalide, dépliant ses élytres, pour une possible métamorphose : comme un arrachement au lest terrible, dont il n'a pas cessé d'être question. Seule hypothèse d'issue dans ce texte oppressant, tendu à l'extrême comme un nerf sensible, où s'illustre à l'envi ce talent âpre. JEAN-CI AUDEL FERRUN

... et quand un garçon aime sa mère
d'un amour effrayant, cannibale.



NINA BOURAOUI
« **Le Bal des murènes** »

Ce texte ne serait que violent, œdipien, cruel et surtout attendu, on n'en parlerait même pas. Mais il est servi par une langue personnelle, riche et foisonnante. Comme dans ses deux précédents romans, Nina Bouraoui prouve qu'elle est un écrivain doté d'une écriture qui ne peut laisser indifférent, une écriture qui semble plus âgée que son auteur tant elle est travaillée. Il n'y a pas (ou peu) de phrases simples et courtes, mais plutôt des juxtapositions et des successions d'adjectifs, de

substantifs et de propositions qui tentent de serrer la réalité au plus près et au plus imagé... La réalité du « Bal des murènes » est une folie, la folie d'un garçon qui aime et désire trop sa mère, jusqu'à la détester. Il est un grand malade volontairement alité, un tuberculeux qui a tout fait pour le devenir, et qui passe ses jours et ses nuits à s'inventer un autre sexe, un autre âge, une autre vie. Diable ! Un vrai talent d'auteur ne sauve pas tout à fait ce livre outrancier et par moments scabreux. Dommage.

Isabelle Lortholary

(Fayard, 157 pages.)



ROMAN Nina Bouraoui a la même mère-bourreau qu'Hervé Bazin, le même amour-haine et beaucoup de talent > **Martine de Rabaudy**

La fille de Folcoche

Faut-il recommander la lecture d'un roman qui peut vous fracasser ? Ou bien se retrancher derrière cette affirmation de Kafka : « Un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous » ? En intitulant son histoire *Le Bal des murènes*, Nina Bouraoui annonce déjà de sanglantes danses. On connaît en effet la sympathie que dégagent ces bestioles aquatiques, cylindriques et ondulantes, dépourvues de nageoires et qui mordent avec voracité. Plonger dans ces 150 pages, que Nina Bouraoui centre autour d'un personnage de mère, n'est donc pas sans péril.

Encore une mère, dira-t-on, après celles de Justine Lévy, d'Anne Wiazemsky et de Diane de Margerie. Celle de Nina Bouraoui s'apparente plus à Folcoche, la vipère de Bazin. Le serpent de mer de la jeune romancière mord sur le serpent de terre du vieux maître. Mêmes affections : méchanceté, aridité, agressivité. « Ma mère est une femme sous haute tension qui

décharge de l'électricité, un fil de fer barbelé, un nerf de bœuf sur ma peau. » Et plus loin : « Cette femme est une dague empoisonnée. » Mère bourreau, mère carnage, la diablesse dévaste tout, à l'exception de l'amour-haine que fertilise la paradoxale culpabilité de l'enfant victime : « J'ai honte de la haïr et de l'aimer tant, à vouloir me pendre. Mes baisers meurent en l'air, mon élan s'arrête à un mur. »

Nina Bouraoui, qui signe ici son troisième roman, après *La Voyeuse interdite* (prix du livre Inter 1991) et *Poing mort*, ne change ni de cap ni de ton. Elle muscle ce dernier sans le forcer. Prendre les mots au pied de la lettre, ne pas lâcher prise face à la violence de son sujet, voilà qui montre un tempérament. On lui souhaite bon vent pour d'autres traversées et, déjà, on s'accroche au bastingage. ●

Le Bal des murènes, par Nina Bouraoui. Fayard, 156 p., 85 F.



Nina Bouraoui :
« J'ai honte
de la haïr
et de l'aimer tant,
à vouloir me
pendre. Mes baisers
meurent en l'air,
mon élan s'arrête
à un mur. »

Jeu. 16 Mai 1996

Supplément Hebdo
Tm: 530.000LE FIGARO
LITTÉRAIRE**NINA BOURAOUI***Une famille abominable***PRR
PATRICK
GRAINVILLE**

C'est d'abord un débit, un flux, un monologue qui s'enfle et se démultiplie, tranchant, tentaculaire. Quelque chose comme la prolifération du fameux poème de Baudelaire : « *Je suis la plaie et le couteau.* » C'est un fils qui parle, s'étrangle, étouffe, soulevé de haine contre sa mère. C'est un corps malade, blafard, asexué, en proie à l'asthme. Et la voix n'est qu'une longue crise, un spasme qui se prolonge. La mère et le fils vivent confinés dans une maison au milieu d'un jardin. L'atmosphère est empoisonnée par un relent de cave humide et glauque. La terre sainte. Les murs, le moi, le monde, sont contaminés. Une rage virale possède les mots innombrables. Ils sont partout là où la peau se fend, éclate, où gicle un interminable torrent de colère et de



Nina Bouraoui : un acharnement de scalpel. (Photo Adine Sagaiyr/Opale.)

douleur.

J'entends déjà certains crier à la surcharge d'images hétéroclites, à la surenchère des paroxysmes et des calvaires. Et pourtant, le monologue du fils charrie des impressions, des obsessions, des hallucinations précises. Sa mère est sans amour, à jamais étrangère à la douceur. Tyrannique, desséchée. Entre elle et lui, « la

assiste à ce délabrement, à cet effondrement, qui s'emparent du ciel et de la terre. Ce livre est un séisme, une transe, l'hystérie d'un corps et d'une voix ravagés de symptômes et de fantômes observés à la loupe. Fantômes visant la chair de la mère, la matrice, le moment de la naissance. Nina Bouraoui ne se paie pas de mots. Son style colle à la chose, à l'effroi dans des détails orga-

un vieillard débarque dans la maison. Il vient de subir une opération du crâne. Il est chauve, hagard et démolé. C'est le père de la mère. Il souffre de la tête depuis longtemps, depuis la guerre. Il entend la détonation éternelle d'un revolver. On n'en dira pas plus. Mais ce monologue, qui, pendant la moitié du livre, se déroulait sans événement, sans scène,

précipité continuellement dans la gueule d'un gouffre. Le corps du vieil homme, sous sa faiblesse, révèle un sédiment de vigueur. La tête trahit l'autorité d'un chef. Nina Bouraoui décrit cette métamorphose avec force. Tout ce qui concerne le corps, la peau, ses empreintes, donne des évocations saisissantes.

Corps du fils féminin, fardé, travesti, tentant en vain de se fondre avec celui de la mère qui a déserté sa propre féminité, cherchant aussi plus secrètement à rejoindre une sœur enfouie. Car tous les personnages sont prisonniers d'une scène primitive. La cave les hante. La tombe leur interdit la vie, la filiation et la généalogie. L'horreur sera nommée. Rien n'échappe au coup de sonde de la romancière. A son drain planté dans l'histoire, le sang, la barbarie.

Quelque chose comme le mélodrame aurait pu menacer un tel récit, une manière de réédition du *Choix de Sophie*. Il n'en est rien. Car les morts, des bataillons de mots armés, ne dévient pas de leur débit tenace. Tout le livre passe sous ce hachoir.

LE BAL DES MURÈNES

DE NINA BOURAOUI

Fayard, 85 F.

Ce que Nina Bouraoui nous raconte, c'est l'histoire d'une famille, sa malédiction. Une abomination. L'horreur sera nommée. Rien n'échappe au coup de sonde de la romancière. A son drain planté dans l'histoire, le sang, la barbarie.

griffe ne prend pas ». Ses baisers sont abstraits, inhabités. Ils claquent avec un bruit idiot. Elle ne peut vraiment s'occuper que de son chien, comme d'un objet docile, interchangeable, remplacé tous les sept ou dix ans. Entre l'enfant et le chien, elle a choisi le chien. Nina Bouraoui dissèque ce choix avec un acharnement de scalpel. « Une mère hait son enfant et le monde s'écroule. » On

assistes et peccus. Peu à peu, une sorte de rumeur semble monter de la cave et de la mémoire. On apprend que ce trou fut un théâtre de tortures pendant la guerre. Les victimes s'y empilaient jusqu'à l'exécution finale. Le corps même du fils défait, exsangue, ressemble à celui des suppliciés. Mais cette cave cache un secret plus terrible relié à une tombe inconnue, comme un défaut, au fond du jardin. Un jour,

sans anecdote, va se charger d'épisodes refoulés, de souvenirs tragiques.

Ce que Nina Bouraoui nous raconte, c'est l'histoire d'une famille, sa malédiction. Une abomination. Là encore, des lecteurs trouveront qu'elle aurait pu édulcorer, éviter le pire, reculer devant l'insoutenable. Or, tout le livre y avance, s'y enfonce sans complaisance, tenu par une main de fer et comme

Hebdomadaire

☎: 01 40 65 25 25

T.M. : 510.000 ex.

L.M. : 2.000.000

LE MONDE DES
LIVRES

VENDREDI 29 JUIN 2001



● par *Christine Rousseau*
GARÇON MANQUÉ
de Nina Bouraoui

Nina Bouraoui a quatre ans lorsque ses parents décident de quitter la France pour l'Algérie. C'est dans ce pays, qu'elle nomme pour la première fois, que la petite fille de père algérien et de mère française va grandir jusqu'à l'âge de quatorze ans. C'est là surtout que son identité se divise, se trouble et fonde le mensonge, l'effacement et le retrait ; Française ou Algérienne ? Fille ou garçon ? Que choisir sans renier ? Livre de ruptures, *Garçon manqué* est aussi et surtout un livre de rassemblement autour de deux familles, deux cultures, deux pays déchirés par l'histoire. Un livre de partage qui témoigne sans concession de la douleur de l'exil (Stock, 192 p., 95 F [14,48 €]).

par NINA BOURAOUI

La vie intérieure

Samedi

Algeria for ever

Moins de soleil à Paris, l'hiver reprend, comme une vengeance. Il est toujours là, lui, ce ciel bleu et profond, si beau, si triste, en Kabylie puis à Alger, sur les images de la télévision. Je regarde fixement. Je cherche, dans une image déjà faussée par le commentaire, par le grain, par la vitesse, une place, ma place. Je cherche, en vain, ce que j'ai laissé derrière moi, ce qui me manquera toujours. Où suis-je, dans ces rêves ? Comment occuper mon absence ? Comment la pardonner ?

Moi aussi j'ai traversé cette ville, pris ce bus, suivi cette route, moi aussi j'ai aimé et détesté là. Ai-je le droit d'être nostalgique ? Ai-je le droit d'unir mon histoire à l'histoire de ce pays ? Toujours ces enfants qui jettent des pierres, toujours ces adolescents, puis des femmes avec un bandeau noir au front. Beaucoup d'hommes aussi en Algérie, une majorité. Regarder pour retrouver, les arcades, la baie, le port. Regarder, surtout, pour rester avec eux. Pour ne pas les oublier. Pour expliquer, ici, en France, ou tenter d'expliquer. Faire un relais et raconter l'Algérie, parce que le silence tue. Mon désir de mémoire est aussi une forme de solidarité. Tous mes jours français sont aussi des jours algériens. J'éteins la télévision et je recherche d'autres images par le Net. Je tape « Lycée Descartes » et je trouve, très vite, l'Association des anciens élèves. Je n'ai pas revu mon lycée depuis le 30 juin 1981. Le voilà, ici à Paris, en photographies. Je reconnais tout. Le bâtiment des 6^e, 5^e, le foyer, le parc, les palmiers, les mimosas, l'escalier des grands où j'espionnais ma sœur aînée, les terrains de sport, l'internat des filles, l'internat des garçons. Je valide mon passé, j'existe.

Je dis à A. : tu vois, je n'ai pas menti. Tu comprends, maintenant, je cherche sur la liste des anciens élèves un nom, un ami. Je cherche aussi mon nom. Je ne me suis pas inscrite, mais on ne sait jamais, puisque tout ce qui vient de ce pays, le pays de mon père, m'échappe et me rattrape. Je ne possède plus rien de l'Algérie d'aujourd'hui. Je suis sans expérience. Sans matière vivante. Ai-je le droit de décrire encore cette terre ? De déclarer mon amour ? Oui, certainement. Souvent, les petits garçons de ma rue organisent des concours d'obstacles en skate-board. À chaque victoire, ils crient, ensemble : Viva Algeria !

NINA BOURAOUI



Née en 1967 à Rennes, elle vit en Algérie de l'âge de 2 mois à 14 ans. Études de philosophie. Son premier roman, « la Voyeuse interdite » (Gallimard), obtient le prix du Livre Inter en 1991. A également publié : « Poing mort » (Gallimard, 1992), « de Bal des mures » (Fayard, 1996), « l'Age blessé » (Fayard, 1998), « le Jour du séisme » (Stock, 1999), et « Garçon manqué » (Stock, 2000). Nina Bouraoui vit à Paris.

Quel est le souvenir ou l'image qui représente le mieux votre adolescence ?

21 artistes répondent

Nina Bouraoui (écrivain)

Mon adolescence commence le 26 septembre 1981 au collège Guillaume Apollinaire, CES de Paris XV^e arrondissement. C'est une date très précise et très symbolique pour moi. Je viens d'Alger, je suis au milieu de cette cour. Je cherche ma classe. J'ai trois semaines de retard sur les autres. Je porte un cardigan sur un pantalon de velours. Mes cheveux sont attachés en natte. J'ai quelques minutes pour me présenter. Pour me faire accepter. Pour accepter cette nouvelle vie. Et mon nouvel âge. Mon corps change à ce moment précis. Je viens d'avoir 14 ans. J'ai très peur, ce collège est différent du lycée français d'Alger. Il est petit, gris, bruyant. Il est très urbain. Mon enfance se termine là. Définitivement. Fixée à un autre pays. A un autre temps. Mon adolescence arrive donc là, par ce lieu, par cette pluie fine, par tous ces élèves, ces inconnus. J'ai le souvenir d'une certaine violence. D'un saut dans le vide. D'un effort à faire aussi, absolument. J'étais dans la rupture. Physique et géographique. Mais aussi dans l'urgence : je découvrais une nouvelle nécessité, un impératif, il fallait que je m'intègre. Et mon adolescence est dans ce mouvement. Dans cette intégration. Qui peut être un effacement de soi. J'ai voulu devenir une vraie Française. Très vite. Pour me protéger. Pour me fondre aux autres. Pour les séduire aussi. Mon adolescence est tendue par cet effort-là, par cette lutte : entrer dans le groupe, être reconnue

de celui-ci, ne pas être une étrangère ou une Française particulière. Surtout pas ! Tout s'est fait très vite. Une meilleure amie, un petit ami, première en classe de français, Beaugrenelle, rue Saint-Charles, une paire de rollers, des escapades à la Main Jaune, au Trocadéro, sur les Champs ! A ce souvenir s'ajoute cela : un sentiment de force et de fragilité. Le sentiment d'appartenir à un pays et d'en oublier un autre. Mon adolescence est dans cette culpabilité-là. Je suis devenue une autre dans la cour de ce collège-là. Par lui. Par ces adolescents. J'ai "abandonné" Alger. Pour la "louceur" française. Malgré le temps. Malgré la brutalité du cadre, j'ai appris la liberté de ne plus être une enfant. Liberté de circuler, d'aimer et de choisir. J'ai l'impression, parfois, de venir de cette cour-là, de cet établissement-là, que toute ma force prend dans ce lieu, toute ma gêne aussi, d'être différente, d'être jugée, de "m'expliquer". Puis tout le regret d'avoir caché, Algérienne. J'ai eu peur. Du rejet. Il existait déjà. Dans ce collège-là, par ces mots-là, d'une conseillère d'orientation : on ne parle pas français dans ta maison. Mon adolescence est prise entre les murs du collège de la rue Keller. Je n'y suis jamais retournée. Je sais qu'une partie de moi y est toujours. Comme un fantôme. C'est une impression étrange. C'est l'impression d'avoir changé à cause des autres. Et non pour soi. D'avoir accepté cette violence. Voilà mon âge brûlant. Ma vie adulte est sa vengeance.

A paraître fin août : Garçon manqué (Stock).

Mensuel
T.M. : N C

☎ : 01 46 48 48 48

L.M. : N C

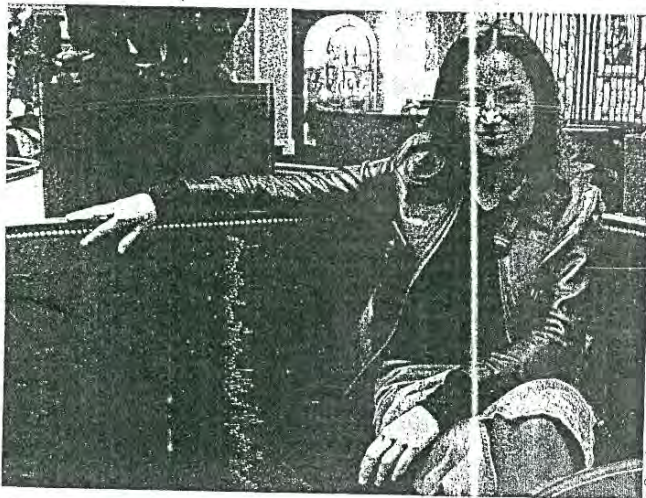
JUIN 2001

MAGAZINE

DOUBLE MIXTE

Parfum de femme par Laurent Giraud

Nina Bouraoui première en tout



Pour un garçon manqué, cette jeune femme est totalement réussie. Romancière à succès, elle apprécie les hommes raffinés. Vive la sainte Nina !

Dans votre dernier roman, *Garçon manqué*, vous dites de votre ami d'enfance : « Il m'a aimée comme un garçon... » En vous regardant, on décèle mal votre partie « mec » ?

[Elle éclate de rire en illuminant un minois de belle louve...] C'est assez compliqué à expliquer, mais j'ai une partie très masculine en moi. Sans doute l'éducation que m'a donnée mon père, qui voulait que sa fille se débrouille aussi bien qu'un homme. En Algérie, il est assez difficile d'affirmer sa féminité. Le fait d'avoir failli être enlevée, à l'âge de 4 ans, prouve que mon père avait raison...

Vous vous méfiez des hommes ?

De tous ! Non, je plaisante... Les hommes devraient se rendre compte plus souvent qu'une femme, même « forte », est fragile et mérite beaucoup d'attentions. L'homme se conduit souvent en maître et je n'aime pas. Quand on se connaît bien, j'aime être leur « copain », avoir une grande complicité avec eux. C'est plus tranquille qu'avec les femmes... C'est misogyne ce que je dis, mais avec les femmes, c'est

Un macho a donc peu de chances... ?

Aucune ! L'homme qui me siffle dans la rue, non merci. Mon père, ma référence masculine, est élégant, raffiné, très bien vêtu, comme le sont souvent les orientaux du Golfe, parfumé et coquet. La galanterie incarnée. L'homme des bois [elle éclate de rire], ce n'est pas mon truc. Ce qui ne veut pas dire que je sois insensible à la virilité, à la beauté d'un corps d'homme.

Quel est votre type d'homme ?

Ambigu, assez féminin, intelligent et drôle. L'esprit me rassure et m'inspire. J'aime la féminité chez l'homme. J'aime aussi être libre à ses côtés et en totale confiance.

Et la fidélité ?

Je crois que l'amour avec un grand A et le sexe vont assez mal ensemble. Il est difficile de garder la même densité de relations physiques longtemps avec la même personne. Souvent, le sexe détruit l'amour. L'objet d'une grande passion devient peu à peu comme un membre de la famille, un frère, une sœur. Le sentiment se transforme, même s'il reste très fort. Et l'érotisme, dans tout ça ?

érotiques. Mais l'érotisme à la Catherine M, où l'on déballe tout et qui ne devient finalement qu'un exercice très voyeuriste, très cru, ne me passionne pas...

Pour vous, est-ce que tout est concevable en sexe ?

Si on le vit bien, si on est épanoui, pourquoi pas ? La liberté est plus importante que tout.

Est-ce vous qui faites le premier pas ?

Quels que soient mes sentiments pour autrui, je reste totalement femme et je le revendique avec force. Mon côté « garçon » n'altère pas ma féminité. Au contraire, il l'équilibre et la renforce...

Quand j'étais plus jeune, j'étais un peu maso et j'allais vers l'homme « impénétrable »... Mais je n'aime pas prendre un râteau, j'avance mes pions que si je sens qu'une belle histoire est possible.

Vous avez pris beaucoup de râteaux ?

Quelques-uns... Mais j'ai fait souffrir aussi.

A quand une nouvelle érotique ?

Je ne suis pas contre l'idée, car j'ai pris du recul grâce à mon analyse et à ma maturité. En tout cas, ce ne sera pas un récit vécu [dommage ! Ndlr], plutôt un roman dans l'esprit d'auteurs comme Annie Ernaux ou Hervé Guibert. Pour parler de son corps, de sa sexualité, librement, il faut avoir réglé beaucoup de choses avec soi et le dire sans choquer.

Et si vous nous disiez votre homme idéal ?

Le prince charmant n'existe pas. L'homme idéal est celui que je ne différencie plus de moi, celui qui, devenu mon égal, devient moi, en quelque sorte. C'est peut-être une femme, qui sait ?

PS : la sainte Nina tombe le 14 Janvier...

5 DATES CLÉS

1967 : naissance à Rennes.

1985 : bac littéraire au lycée français d'Abu Dhabi.

1988 : arrivée à Paris.

1991 : premier roman, *La Voyeuse interdite* (éd. Gallimard), prix du livre Inter.



Pourquoi écrivez-vous, Nina Bouraoui ?
 J'ai tant menti, J'ai tant joué. En
 répondant à cette question, J'ai dit.
 C'est une urgence. C'est ma définition.
 C'est venu si vite. A l'âge de 8 ans.
 J'étais obligatoire. Pour une fille
 sensible comme moi. Qui a peur de tout.
 Qui ne parle pas. Qui ne maîtrise pas sa
 voix. Je n'ai pas voulu dire: c'est ma
 sensualité, cette force transformée. J'ai
 dit aussi, dans mes mensonges: j'écris
 pour moi. Seule. Pour me retirer du
 monde. Mais on écrit toujours à partir
 du monde. De son petit monde. Et on
 écrit toujours pour quelqu'un. On m'a

La chronique de Nina Bouraoui

ECRIRE, C'EST T'AIMER, ENCORE

dit: c'est votre thérapie. Cette violence.
 Ces obsessions. Cette mémoire vive. Vos
 phrases pliées, repliées. Non. Encore un
 mensonge. L'écriture peut suivre, pas à
 pas, la thérapie. Etre en correspondance
 avec cette parole déliée. Cette langue
 folle. Etre son écho. Mais aussi sa
 déformation. Un auteur est un menteur.
 L'écriture a sa propre vérité. Sa
 cohérence. Mais elle n'est pas la Vérité.
 C'est un acte différé.

Alors pourquoi ? Pourquoi écrire ?
 Aujourd'hui je sais. C'est sortir du
 silence. De mon silence. De ton silence.
 De notre rupture. Ecrire, c'est dire: je
 pense à toi. Je t'aime encore. Je suis là.
 Chaque livre est un rendez-vous
 amoureux. Chaque mot est la fin d'une
 absence. Voilà le bruit. Voilà la
 sensualité. Voilà notre histoire, toujours.
 Ecrire c'est aimer encore. C'est
 retrouver la voix. C'est rompre la nuit.
 C'est encore retrouver le corps, l'odeur,
 les yeux, la bouche. C'est poursuivre
 cette liaison. Il y a un an. Il y a quatre
 ans. Il y a vingt ans. Ecrire, c'est aimer
 encore.

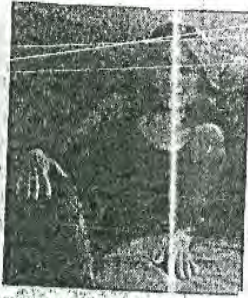
SPECIAL GUESTS

Il faut au moins être connu pour écrire des trucs pareils

la haine générale. Et faire renaître un
 amour particulier. Le temps du livre. Le
 temps de cette attention. Chaque
 librairie est le lieu de notre rencontre.
 Ce n'est plus le Marais. Ce n'est plus le
 boulevard Saint-Germain. Ce n'est plus
 Alger-Plage. Ce sont les mains sur la
 couverture. Tes yeux que je ne vois plus.
 Ce rapport aveugle. Ce jeu. C'est ton rire
 que j'imagine. Ta dévotion. Ton
 agacement aussi. Ta déception, peut-
 être. Ton envie de me rappeler. De me
 revoir. Ton refus, ensuite. Ta protection.
 Les mots ne font pas tout. Les mots ne
 réparent pas tout. Et ton silence, encore.
 Qui ne sera plus le même, après le livre.
 Après cette nouvelle liaison. Avec cette
 nouvelle rupture: la fin de ta lecture.
 Ecrire, c'est aimer à la folie. Mais d'un
 amour masqué. D'un amour tranquille.
 Sans défaite.

Ecrire. Voilà ma déclaration. Mon
 souvenir. Et mes regrets.

Nina Bouraoui est écrivain. Dernier ouvrage
 paru: «Le Jour du séisme» (Stock). A paraître
 le 26 août: «Garçon manqué» (Stock).



NINA BOURAOUI

page III

Hebdomadaire ☎ 01 40 65 25 25

T.M. : 510.000 ex. L.M. : 2.000.000

VEN 01 SEPT 2000

Le Monde
LIVRES

Nina Bouraoui parda grâce du « je »

Ayant vaincu la peur qui gouvernait sa vie, l'auteur du « Jour du séisme » se libère des « contraintes » de la fiction pour relater son enfance algérienne et française.

Le livre de ruptures est surtout un livre de rassemblement, autour de deux familles, deux pays. Sur une identité fracturée

GARÇON MANQUÉ

de Nina Bouraoui
Stock, 192 p., 95 F (14,48 €).

Dans le clair-obscur d'un salon blanc et dépouillé, le visage délicat de Nina Bouraoui rayonne d'un éclat nouveau. Eclat de la maturité pour cette séduisante trentenaire dont on a peine à retrouver, derrière les traits fins, les gestes posés et la voix douce, le petit Garçon manqué, cheveux courts et allure « à la Steve McQueen », qui apparaît dans son récit autobiographique. Eclat surtout d'une libération venue il y a un an, avec *Le Jour du séisme* (1). Et un mot, jusque-là imprononçable : Algérie. Pour la première fois, ainsi qu'elle l'explique, elle parvenait à nommer cette nature brillante et sauvage dans laquelle elle a passé son enfance jusqu'à l'âge de quatorze ans ; à désigner aussi cette terre violente, parce que trop violente, qu'elle n'a pas revue depuis vingt ans.

Pourtant, le pays « innommable » est présent dès son premier roman, *La Voyeuse interdite*, qui relate les tourments d'une adolescente musulmane (2). A l'évocation de ce livre remarqué (3) Nina Bouraoui s'anime : « Je n'aime pas la façon dont j'ai parlé de l'Algérie. Il y a des maladresses et des clichés. J'avais alors dix-neuf ans et ce livre m'a joué un mauvais tour. J'y parlais d'une certaine solitude féminine, mais beaucoup de gens ont pensé qu'il s'agissait de ma propre histoire. C'est un malentendu que je n'ai pas accépté alors je me suis cachée. » Derrière les masques d'une gardienne de cimetière avec *Poing mort* (4), puis d'un jeune garçon malade d'amour et de haine pour sa mère dans *Le Bal des mûres* (5), et enfin d'une vieille femme hantée par sa mémoire dans *L'Age blessé* (6). Mais déjà, dans ce roman, s'ébauche un tournant. Des rémi-

Fille de Rachid et de Maryvonne

*Pas facile d'être née de
père algérien et de mère
française. Un drame
intérieur magnifiquement
évoqué par Nina
Bouraoui*

Avec des mots justes et des phrases courtes, Nina Bouraoui l'écorchée raconte la difficulté d'être aux confins de deux cultures. De père algérien et de mère française, la petite Nina balance entre deux cultures et, plus douloureusement, entre deux identités. Pas tout à fait algérienne en Algérie, pas vraiment française en France, Nina se cherche, assume ou revendique. Comme alors elle n'a pas choisi d'être complètement d'un côté de la Méditerranée ou de l'autre, elle décide, toute fille qu'elle soit de devenir garçon. Là, au moins, il suffit de porter cheveux courts et pantalon pour décider de son genre. Ce n'est pas simple quand il s'agit de faire cohabiter dans son sang la plage du Chemina et celle de Saint-Malo. Trop brune pour les uns, elle est pour ses cousins bretons la fille de Rachid. Trop différente pour les autres, elle est estampillée, en Algérie, fille de Maryvonne. « Leurs yeux qui cherchent sur mon corps une trace de ma mère, un signe de mon père. "Elle a le sourire de Maryvonne." "Elle a les gestes de Rachid." Être séparée tous les jours de l'un et de l'autre. Porter une identité de fracture. Se penser en deux parties. A qui je ressemble le plus ? »

Nina Bouraoui évoque d'abord Alger, puis la Bretagne. Au-delà du douloureux fossé au milieu duquel la petite fille deviendra grande, ce qui frappe, c'est l'amour. De ses parents, cela va sans dire,



Nina Bouraoui. Au-delà du douloureux fossé, ce qui frappe, c'est l'amour.

mais aussi de ses grands-parents. Chaque été, Nina part en vacances à Rennes, chez les parents de sa mère. Elle éprouve alors le choc d'une mer plus froide que l'autre, bien sûr, mais aussi la douceur de vivre entre les crêpes et le savon à la rose. En France, elle murmure : « C'est comment en Algérie ? Ce n'est vraiment plus français ? Quelle langue tu parles, là-bas ? Tu vas au lycée en français ? Mais tu n'es pas arabe, alors ? » Ces cousins pourraient être le point commun entre les deux pays, car en Algérie les mots sont les mêmes. « Je reste une étrangère. Je suis invalide. Ma terre se dérobe. Je reste, ici, différente et française. » La difficulté d'être née d'un mariage mixte est dans ce livre magistralement abordée. Car il ne s'agit pas d'écrire pour évoquer une blessure ponctuelle. Non, dans cette histoire-là, la fracture est définitive. ●

— Anne Goscinny
Garçon manqué, par Nina Bouraoui,
Stock, 197 p., 95 F.

L'origine de l'âme

"Garçon manqué"

de Nina Bouraoui
(Stock)

ETRE née à Rennes, en 1967, de père algérien et de mère française, partir à Alger, toute petite, après l'Indépendance, y connaître les jeux de l'enfance et l'hostilité grandissante, puis repartir, vers 1980, pour Rennes et la France, cela transforme une fillette en marin hauturier, ballottée entre les deux rives de la Méditerranée. « J'aurai toujours une grande valise. Comme tous les Algériens », écrit Nina Bouraoui dans cette autobiographie.

Comme son ami Amine, là-bas, ils n'étaient rien : de mère française et de père algérien. Elle devient étrangère à cause des cheveux blonds de sa mère, et ne connaît la ville qu'au travers des vitres de la voiture. Elle coupe ses cheveux, se prénomme Ahmed : « Je veux être un homme (...). Être un homme en Algérie, c'est devenir invisible. » Elle est la seule fille à jouer au football :

« Je suis l'enfant qui ment. Toute ma vie consistera à restituer ce mensonge », dans l'écriture qui la sauve du monde.

Yasmina-Ahmed veut aimer son ami Amine « comme un homme... Je t'aime comme si tu étais une fille ». Être un garçon, pour mieux supporter la « faute » de la souffrance de sa famille algérienne, le refus de la famille de France. L'enfant pressent le retour de la guerre : « Leurs regards sur la plage. Nos corps trop nus. Leurs yeux derrière les buissons. Leurs mots. Leurs insultes. »

Le retour en France sera accompagné d'autres insultes. On s'habitue à la peur ? « Ce n'est pas la France qu'on détestera. Bien sûr que non. Ce sera l'idée d'une certaine France. De certaines familles. De leurs plis. Leurs habitudes. Leur repli. »

A Alger, avant son départ, on la traitait de pied-noir de la deuxième génération. En France, elle est devenue beurette. « Beur. C'est ludique. Ça rabaisse bien, aussi. Cette gé-

nération, ni vraiment française, ni vraiment algérienne. Ce peuple errant. Ces nomades. Ces enfants fantômes. Ces prisonniers. Qui portent la mémoire comme un feu. » Elle restera en France, mais l'Algérie demeure à jamais son « désir fou d'être aimée ».

Et puis il y eut ce voyage à Rome, avec sa mère. « C'est arrivé à Tivoli. » Auprès de la fontaine de la piazza di Spagna, ou via del Corso. Là, elle a oublié Alger. Elle n'est plus française, ni algérienne, même plus la fille de sa mère. « J'étais moi. Avec mon corps. ... Je suis devenue heureuse à Rome », et ses corollaires : l'éloignement d'Amine, qui sera à jamais le Kabyle de personne, et l'écriture qui guérit.

Dans un style post-durasien (et quelques clichés qu'elle a oublié de gommer !), Nina Bouraoui nous démontre, avec une tenace âpreté, que la schizophrénie n'est pas irréversible...

Dominique Durand

● 197 p., 95 F.

Partage d'exils

Après cinq romans, Nina Bouraoui livre sa première autobiographie. « Garçon manqué » est une histoire à la fois intime et collective, celle d'un auteur tiraillé entre deux cultures, emblématique d'une génération.

On finit toujours par être rattrapé par son passé, son histoire, par faire le lien avec soi-même. Pour son sixième livre, Nina Bouraoui a choisi de faire œuvre d'elle-même. Après cinq fictions, elle livre une première autobiographie. Sans fard et jetée plutôt violemment sur la scène littéraire. A l'évidence, le fait d'écrire a libéré quelques silences, quelques douleurs longtemps contenues, verrouillées de l'intérieur. Nina Bouraoui, dans l'acte d'écrire, de souligner la vie, de la mettre en relief, a visiblement réduit au minimum la distance entre le je narrateur et le je auteur. Résultat, un texte âpre, haché dans la forme comme dans le fond, un texte heurté, où les phrases courtes se cognent les unes aux autres, se suivent, élancées, rebondissent, comme prises dans un ressac.

Garçon manqué se partage entre l'Algérie et la France, entre Alger, ville de l'enfance, et la terre bretonne, terre natale. Deux pays, deux cultures. « J'ai deux passeports. Je n'ai qu'un seul visage apparent. » C'est bien assez pour se penser en deux parties. « De mère française. De père algérien. Je sais les odeurs, les sons, les couleurs. C'est une richesse. C'est une pauvreté. Ne pas choisir c'est être dans l'errance. Mon visage algérien. Ma voix française. J'ai l'ombre de ma lumière. Je suis l'une contre l'autre. » Cette dualité intérieure commence par un trouble de l'identité. Dans son rapprochement avec le père, la jeune fille se veut garçon. Il l'appelle Brio, elle est sa fierté. Elle dénature son corps, se déguise.

Elle est la seule qui joue au football. Elle est l'enfant qui ment. « Toute ma vie consistera à restituer ce mensonge. » L'enfance de Nina Bouraoui se vit sur le mode de la dénégation. Une dénégation qui se lie à l'histoire, lourde, chargée. « Longtemps je crois porter une faute. Je viens de la guerre. Je viens d'un mariage contesté. » En Algérie, elle porte sur elle la blessure de sa famille. En France, elle fait

n'est pas soi qui compte. On arrive toujours à se soigner. A guérir de la haine des autres. C'est la mémoire de nos parents qui est importante. De leur souffrance, de leur humiliation. Notre berceau. » L'empreinte est profonde, tenace, qui s'accompagne de petites réflexions, mesquines, qu'on entend depuis qu'on est gosse, qu'on lit, ici ou, là, qu'on voit. « Il y a un malaise en France sur la communauté algérienne, sur la guerre d'Algérie, estime Nina Bouraoui. Beaucoup de choses n'ont pas été réglées, qui gonflent, grossissent, deviennent dangereuses. C'est pour cela que j'ai écrit ce livre, pour dire ce qui se passe en France, sachant aussi qu'il existe en Algérie un racisme antifrçais inacceptable. Ce n'est pas du tout manichéen. » Ainsi, le texte est plus proche des larmes que de la haine. Il est dans la tristesse, dans la nostalgie, dans le manque d'un pays fragile. Il est aussi porté par une énergie sen-



Pour son sixième livre, Nina Bouraoui a choisi de faire œuvre d'elle-même.

d'emblée l'expérience du reniement, du racisme quotidien, ordinaire, parce que « la guerre d'Algérie ne s'est jamais arrêtée. Elle s'est transformée. Elle s'est déplacée. Elle continue. »

Garçon manqué pourrait être un règlement de compte, mu par un esprit de vengeance, par une haine diffuse. Il n'en est rien. « Ce

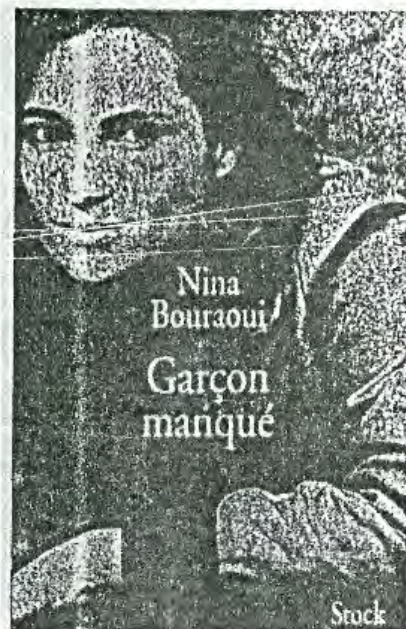
suelle. Et se révèle, sans prétention, comme porte-parole de toute une génération déchurée (celle née des mariages mixtes), qui difficilement, sinon jamais, ne trouve sa place.

Jean-Claude Renard

Garçon manqué, Nina Bouraoui, Stock, 197 p., 95 F.

T.M. : 260.000 ex. L.M. : 1.323.000
JEUDI 26 OCTOBRE 2000

LAVIE



RECIT

« *Garçon manqué* », de Nina Bouraoui

Son écriture est nerveuse, hachée jusqu'à l'agacement. Comme une fuite éperdue, une vie qui se cherche. Nina Bouraoui est franco-algérienne. Cette romancière de 30 ans a été ballottée durant son en-

fance entre deux rives. Comment vivre en Algérie avec une mère blonde et une culture française ? Comment vivre en France avec un père algérien ?

Garçon manqué est un livre autobiographique sur la quête d'identité, dans tous les sens du terme : ethnique, sexuelle, adulte... Un livre sur la difficulté d'être soi, de s'approprier son corps. Comme si l'on changeait de culture en changeant de sexe. Comme si l'apparence masculine protégeait du regard. Par volonté de rester clandestine, de préserver l'enfance et ses fausses innocences ? (Stock, 95 F.) - JEAN-CLAUDE ESCAFFIT

Mensuel

T.M. : 33.682 ex

☎ : 01 44 30 19 60

L.M. : 366.000

AFRIQUE
MAGAZINE

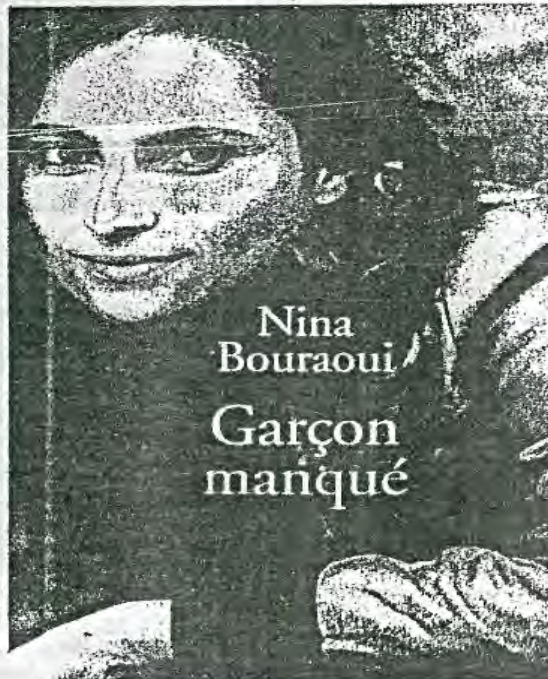
juin 2001

GARÇON MANQUÉ NINA BOURAOU

Il aura fallu cinq romans, de *La Voyeuse interdite* (prix Livre Inter 91) au *Jour du séisme*, pour que Nina Bouraoui nous livre une autobiographie intitulée *Garçon manqué*. "Ce livre, dit-elle, vient d'abord du travail thérapeutique. C'est un livre « dit » avant d'être écrit, après chaque séance." Il ne s'agit pas, pour autant, du journal d'une psychanalyse, mais avant tout de la quête identitaire d'une enfant née d'un mariage mixte. Née en France en 1967, d'un père algérien et d'une mère française, Nina Bouraoui a deux mois lorsque ses parents quittent Rennes, où ils se sont connus pendant leurs études et où ils se sont mariés en dépit de l'hostilité suscitée par cette union. C'est à Alger qu'elle passera son enfance et les premières années de son adolescence, avant de quitter l'Algérie avec sa famille.

Le début du récit se situe en Algérie. Nina Bouraoui évoque le souvenir des paradis perdus de cette enfance, souvenir bientôt rattrapé par le déchirement entre Alger, sa ville aimée, et sa terre natale, la Bretagne, entre ses deux pays et ses deux cultures : "De mère française, de père algérien. Je sais les odeurs, les sons, les couleurs. C'est une richesse. C'est une pauvreté. Ne pas choisir c'est être dans l'errance. Mon visage algérien. Ma voix française. J'ai l'ombre de la lumière. Je suis l'un contre l'autre."

A la dualité de sa nationalité vient s'ajouter un questionnement sur son identité sexuelle. "Tous les matins, je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ?" Son père lui donne un surnom de garçon, Brio, et avant même que la peur ne vienne troubler l'enfance, Nina choisit son camp, celui de la force masculine : "Je prends un autre nom : Ahmed. Je jette mes robes, je coupe mes cheveux. Je me fais disparaître. J'intègre le pays des hommes." Quand s'impose le départ vers la France, Nina Bouraoui emporte avec elle la nostalgie de la mer, des ruines de Tipasa, des montagnes de l'Atlas, des plaines de la Mitidja. Dès son arrivée en France, la fille "garçon manqué" doit étouffer cette part algérienne, dissimuler Ahmed et Brio, se déguiser en fille pour ne pas choquer des grands-parents maternels, par ailleurs chaleureux et aimants, et pour tenter de conjurer le mariage mixte de ses parents : "Parce que la guerre d'Algérie ne s'est jamais arrêtée. Elle s'est transformée, elle s'est déplacée. Elle continue." Nina découvre le racisme au quotidien, cer-



taines familles qui vivent "dans leurs plis, leurs habitudes. Leurs replis. Dans leur complexité. Et leurs complexes (...). Dans leurs jugements, dans leurs sentences. Les Arabes dehors. Dans leur impossibilité à aimer vraiment ce qui est étranger."

Longtemps Nina croira porter une faute, faute issue de la guerre et d'un mariage contesté. Pourtant *Garçon manqué* n'est pas un règlement de comptes, mais plutôt un livre de tendresse, envers ses parents, ses grands-parents bretons et – dès que la peur la quitte grâce à l'écriture – une réouverture au monde. Elle est consciente que "Ce n'est pas soi qui compte. On arrive toujours à se soigner. A guérir de la haine des autres. C'est la mémoire de nos parents qui est importante. De leur souffrance, de leur humiliation. Notre berceau." Mais elle est consciente aussi qu'"il y a une malaise en France sur la communauté algérienne, sur la guerre d'Algérie. Beaucoup de choses n'ont pas été réglées, qui gonflent, grossissent, deviennent dangereuses. C'est pour cela que j'ai écrit ce livre, pour dire ce qui se passe en France, sachant qu'il existe aussi en Algérie un racisme antifrçais inacceptable. Ce n'est pas du tout manichéen."

Ce livre d'une écriture superbe est un ouvrage engagé autant que poétique. Il aborde remarquablement le problème d'une génération déchirée, celle née des mariages mixtes. □

A. T.

Ed. Stock, 27, rue Cassette, 75006 Paris, 95 FF.

La fracture

ANNE THÉBAUD

NINA BOURAOUI
GARÇON MANQUÉ
Stock éd., 197 p., 95 F.

De mère française et de père algérien, la narratrice remonte le temps pour retrouver son enfance à Alger, son adolescence en France – à Rennes et Saint-Malo –, et depuis toujours, l'énigme d'une identité partagée entre deux appartenances géographiques mais aussi entre deux genres, le masculin et le féminin. « *Je suis tout. Je ne suis rien. Ma peau. Mes yeux. Ma voix. Mon corps s'enferme par deux fois. Je reste avec ma mère. Je reste avec mon père. Je prends des deux. Je perds des deux. Chaque partie se fonde à l'autre puis s'en détache. Elles s'embrassent et se disputent. C'est une guerre. C'est une union. C'est un rejet. C'est une séduction. Je ne choisis pas. Je vais et je viens. Mon corps se compose de deux exils.* »

Parce que l'Algérie est le domaine des hommes et que l'enfant ressemble physiquement à son père – même couleur foncée de peau, d'yeux et de cheveux –, l'enfant s'habille, parle, mar-

che comme les garçons de son âge. Elle s'invente des prénoms masculins – Brio, Ahmed –, comme eux porte des jeans, et les cheveux courts, joue au football et plonge du Rocher plat. Son compagnon, Amine, à la peau blanche, est fragile et timide, représente le double féminin de la jeune Nina.

Cette fracture d'identité n'est pas une fantasmagorie d'enfant. C'est une réalité quotidienne qui passe aussi par la langue. « *Mon visage algérien. Ma voix française. J'ai l'ombre de ma lumière. Je suis l'une contre l'autre. J'ai deux éléments agressifs. Deux jalousies qui se dévorent. 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 la coopération. 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.* » Des vacances d'été avec des grands-parents français, en Bretagne, des usages différents, accentuent le partage. Qu'en Algérie, la narratrice se heurte au regard des hommes, à la violence de leur désir, qu'en France, son nom arabe suscite l'hostilité,



Nina Bouraoui

“Garçon manqué”

(Stock, 2000)

« “Garçon manqué” est un récit autobiographique, dans lequel je décris la difficulté de vivre en Algérie avec une mère française et, en France, avec un père algérien. Je parle aussi de mon homosexualité. On pourrait penser que l’écriture est pour moi une thérapie, mais comme j’en suis une par ailleurs, je fais la distinction entre les deux. En thérapie, au bout d’un moment, on ne se ment plus. En littérature, on peut mentir même si on parle de soi. Heureusement, sinon ce serait pour moi une exposition trop violente. Quand je suis auteur, je me sens quelqu’un d’autre, et c’est cela qui est excitant. Après avoir écrit, je ne me sens pas libérée. A chaque fois, je recommence à zéro. L’écriture ne guérit pas. La preuve, si elle guérissait, au bout d’un moment, je n’écrirais plus. » ■

L'ENTRETIEN

de Dominique Simonnet

Nina Bouraoui

“Ecrire, c'est retrouver ses fantômes”

Ses phrases déferlent en vagues violentes, elles agitent des fonds troubles et attirants, et charrient des sensations chaudes qui remontent de l'enfance. Parfois, les mots roulent, claquent, blessent. Parfois, ils s'apaisent, ruissellent doucement pour dire l'amour, et d'abord l'amour entre femmes. Les romans de Nina Bouraoui ne sont pas paisibles. On les prend comme des coups, ou plutôt ils nous prennent. Car ils viennent directement des sens, du « ressenti » comme disent les artistes. Nina Bouraoui se considère d'ailleurs comme telle, et elle a raison : elle compose des ouvrages charnels comme d'autres peignent, par petites touches d'émotions. Son dernier livre, Poupée Bella (Stock), est le journal intime qu'elle n'a pas osé écrire à 20 ans. L'écriture et le désir mêlés, l'Algérie, l'homosexualité... Ce jour-là, confiante, elle nous a offert sans réserve son intimité.

H

uit romans en treize ans, et toujours cette même écriture violente, singulière, toujours les mêmes thèmes, l'amour, les filles, l'Algérie, comme si vous tourniez sans cesse autour de vous-même.

► Longtemps, j'ai eu du mal à communiquer avec les autres. J'ai commencé à écrire, à parler et à aimer en même temps, quand j'étais enfant. Née d'une mère française et d'un père algérien, j'ai passé les quatorze premières années de ma vie en Algérie, pays dont je ne possédais pas la langue. J'étais une enfant sauvage, réservée, solitaire, et j'ai commencé à écrire sur moi pour compenser cette fuite de la deuxième langue, pour me faire aimer des autres, pour me trouver une place dans ce monde. C'était une forme de quête identitaire. L'écriture, c'est mon vrai pays, le seul dans lequel je vis vraiment, la seule terre que je maîtrise.

Votre première terre, l'Algérie, vous l'avez quittée brutalement, et vous n'y êtes plus jamais retournée.

► Ma mère y avait suivi mon père, se coupant ainsi de sa famille française, par amour, mais aussi pour des raisons politiques. En Algérie, elle avait réussi à s'intégrer, mais elle souffrait d'asthme chronique. En fait, elle étouffait physiquement, psychologiquement. Et nous étouffions avec elle, dans ce pays très masculin, très violent. Nous ne fréquentions pas les Français, les trouvant trop sages ; nous ne fréquentions pas les Algériens, les jugeant trop rebelles. Nous étions faits de cette sagesse et de cette rébellion. Nous restions entre nous, entre « métisses ». Un jour, alors que nous étions en France pour des vacances, ma mère a annoncé que nous ne rentrions pas. J'avais 14 ans. Tout est resté en Algérie : mes objets, mes amis, mon enfance. La rupture a été d'une grande violence. J'ai alors commencé une seconde vie : en une semaine, j'avais perdu mon accent. J'ai voulu oublier l'Algérie, mais elle est revenue avec l'écriture. Ecrire, c'est retrouver ses fantômes.

Il vous était impossible de vivre dans l'oubli, le déni de votre enfance.

► Impossible. J'avais gardé de l'Algérie une idée fantasmée, ●●●

... celle du bonheur absolu. C'est un pays sublime, le lieu de mes premiers choix esthétiques, de mes premiers désirs, des sensations fortes, y compris la peur... J'avais une expérience charnelle de la tene algérienne : la mer, les Aurès, les montagnes de l'Atlas que j'avais parcourues avec ma sœur et ma mère. Nous étions deux petites filles, accompagnant une femme blonde au volant d'une voiture bleue dans le désert. Qui, c'était une image du bonheur... Il m'a fallu me remettre de cette nostalgie-là. Et puis, le temps à tout reconstruit. Aujourd'hui, vingt-trois ans après ce départ, je suis une femme occidentale et j'adore la vie. Mais il y a parfois une forme de sensualité orientale, une gravité dangereuse et typiquement algérienne qui me traverse. Ce peuple est un étrange mélange d'intelligence fulgurante, d'humour noir, de poésie et d'autodestruction. Ce pays fier, viril, fier, bouillonnant tombé souvent au côté de la tristesse et des excès. Sans doute parce qu'il n'a pas eu beaucoup de chance dans l'Histoire. Si je n'étais pas traversée par cette identité, peut-être n'écrirais-je pas ?

C'est d'ailleurs dans l'enfance que vous puisez les sensations décrites dans vos livres, et notamment la peur des hommes.

► Qui. Tout naît là, dans l'enfance. Petite, je voyais bien où était la force : du côté des hommes, de cette oppressante forêt d'hommes. Je voyais comment, dans la rue, ma mère, puis ma sœur étaient la proie d'un désir masculin permanent. Je n'en ai pas ressenti de la répulsion envers les hommes, non. J'ai voulu être comme eux : anonyme comme un homme, puissante comme un homme. Du côté de la force et du pouvoir. Quand je faisais les courses avec mon père, je mettais un jogging, j'avais les cheveux très courts et une apparence androgyne, et j'étais très fière. Je me disais : « La vraie vie est de ce côté-là ! »

« Tous les hommes sont des pères, écrivez-vous. Et toutes les femmes sont des inconnues. » Est-ce cela qui vous a fait pencher du côté de l'homosexualité ?

► Peut-être... Aurais-je aussi emprunté le désir des hommes pour les femmes ? Je me suis longtemps demandé pourquoi l'homosexualité. A cause de l'Algérie ? Pour échapper au monde trop violent des hommes ? Enfant, j'étais déjà folle des filles, et je trouvais cela normal. Je savais que j'étais différente, je me disais que je voulais être un garçon, que j'aimais les filles et que cela m'apportait beaucoup de plaisir. Adolescente, je suis allée jusqu'au bout, je n'avais peur de rien, je voulais mourir d'aimer. A 18 ans, à peine arrivée à Paris, j'ai regardé dans les programmes des sorties, j'ai lu « Katmandou, club féminin ». J'y suis allée et j'ai embrassé une fille. Je me suis regardée dans la glace et j'ai pensé : « Et bien, ça y est, je le suis ! » C'était réglé.

C'est ce que vous appelez, dans Poupée Bella, « le milieu des filles ».

► Ce sont des endroits où une femme peut sortir seule sans être déconsidérée. Je me sentais forte, et fière. Il faut du con-



L'homosexualité n'est pas une alternative à l'hétérosexualité, c'est une autre forme d'amour



« voyous » qui ne respectent rien. Elles se mélangent. Elles chassent. Il y a dans tout cela quelque chose de très adolescent.

Mais le jour finit toujours par se lever, et révèle les solitudes...

► Qui sont immenses... Mais, attention, ce milieu ne concerne que 1 % de la population homosexuelle. Les autres ne vont pas dans ces endroits-là. Ce qui ne les empêche pas d'être seules. Je reçois beaucoup de courrier de lectrices, adolescentes ou femmes plus âgées, qui disent leur solitude, leur sentiment d'être sans cesse niées. En 2004, ce n'est toujours pas facile d'être une femme qui aime les femmes. *Ce fut longtemps une souffrance pour vous.*

► Oui, mais elle n'était pas à l'intérieur de moi : j'aimais la beauté des femmes, la sensualité, la douceur et je n'en ai pas honte. La souffrance venait du monde des autres où je ne trouvais pas ma place. L'homosexualité entre filles se devait d'être muette, secrète : le désir devait se déployer dans la nuit, et on sait que la nuit est violente. Mais peut-être aimais-je aussi ce secret, cette transgression ? La vie homosexuelle, c'est aussi une manière de prendre un chemin de traverse, de prolonger la jeunesse en ne suivant pas la route normale du mariage et des enfants. Je trouve magnifique d'aimer la même personne et de vivre avec elle, mais je suis opposée au mariage homosexuel : ce n'est pas cela qui nous donne plus de respect. Que les homos aient des droits comme tout le monde. Mais si on est homosexuel, ce n'est pas pour mimner les autres ! L'homosexualité n'est pas une alternative à l'hétérosexualité. C'est autre chose, une autre forme d'amour.

« L'homosexualité n'existe pas », écrivez-vous dans votre dernier livre, Poupée Bella...

► L'homosexualité, ce n'est qu'un mot. Quand j'ai osé l'écrire pour la première fois, je me suis dit : « Ah ! quelle incroyable victoire ! » Mais le langage nous emprisonne. « Ah, vous êtes lesbienne ? » On imagine tout de suite comment vous faites l'amour ! L'homosexualité féminine est entachée des fantasmes pornographiques des hommes. Ils imaginent soit de belles félines qui ne font pas grand-chose entre-...»

... elles (sous-entendu ; ce n'est qu'un passage, elles finiront bien par avoir besoin des hommes), soit des « femmes camionneurs » couvertes de tatouages... Dire que l'on est homosexuelle, c'est être cataloguée par sa sexualité, et cela me dérange profondément. L'homosexualité, ce n'est pas une identité. Je pense que le désir et la sexualité ne sont pas dissociables de l'amour. *« Toutes les filles veulent devenir célèbres pour réparer leur homosexualité », écrivez-vous également.*

► Dans le milieu des filles, il y a un désir de réussite sociale, de célébrité, pour ne pas être réduite à l'homosexualité : « Je suis homosexuelle, d'accord, mais ce n'est pas grave parce que je suis une grande actrice ou une chanteuse »... Moi ? J'avais 18 ans. Je me suis trouvée une place : l'écriture. Pour ne pas être la honte de cette famille. Personne ne m'a crue d'ailleurs (*rites*). Je me suis dit que j'allais écrire un vrai roman (*je fut La Voyeuse interdite, prix du Livre Inter*). Et puis, l'écriture avait un autre but : j'écrivais pour me faire aimer. Aujourd'hui, j'écris parce que j'ai aimé. *Vous avez mis longtemps avant de pouvoir parler directement de tout cela.*

► Oui. A propos de mon dernier livre, on a parlé de *coming out*. Pas du tout ! Je ne suis pas une provocatrice. Je suis militante à ma manière : j'écris. Écrire, c'est un acte de résistance. A l'intérieur de moi, il se mène un vrai combat dans l'écriture : c'est une guerre ! Et tant mieux ! Avoir choisi le métier d'écrire est aussi une manière de rester en terre sauvage. Mais, pour parler d'amour dans mes livres, je suis obligée de parler des femmes. Un jour, j'ai essayé d'écrire une belle histoire hétérosexuelle (elle rit à nouveau). Un désastre !

Dans votre roman Le Bal des murènes, c'est un petit garçon qui raconte le secret de famille, la cave de la villa qui servait de salle de torture aux Allemands pendant la guerre.

► C'est un livre tellement violent que je ne peux plus le relire. Il me gêne. Comme si j'avais dû extraire de moi une violence qui n'était pas la mienne, un secret caché dans ma mémoire. Nous sommes dépositaires de secrets que nous ignorons et qui font néanmoins souffrir. Dans *Le Bal des murènes*, je ne sais pas quelle est la part de vérité. Peut-être est-ce aussi pour cela que j'écris - pour refaire l'histoire ? Je n'ai pas d'enfants et je n'en veux pas. Je ne veux pas transmettre cette culpabilité malgré moi.

Ce qui me trouble, c'est le contraste entre votre douceur et la violence de vos livres.

► Je suis double. Par ma nationalité, mon métier, ma personnalité. Quand j'écris, j'ai à nouveau 7 ans (*Garçon manqué*), 12 ans (*La Voyeuse interdite*), 16 ans (*La Vie heureuse*) ou 20 ans (*Poupée Bella*)... Je rattrape ma vie par l'écriture... *... qui est pour vous un désir aussi violent que l'amour.*

► Absolument. L'amour et l'écriture ont la même origine charnelle, ils absorbent les mêmes forces, ils viennent du même brasier. L'écriture est un acte presque sexuel, le plus intime qui soit. Chaque publication est un vrai drame : je ne possède



L'amour et l'écriture ont la même origine charnelle, ils viennent du même brasier



mes livres que lorsque que je les écris. Ensuite, le livre appartient à ceux qui le lisent. Je me vois plus comme une artiste que comme une intellectuelle. Mes livres viennent de mon corps, et pas seulement de ma tête. De mon tourment plutôt que de mon intelligence. Quand j'étais enfant, j'étais un caçre à l'école, mais je peignais des choses étranges et abstraites. Ce que je ne suis pas parvenue à contrôler par la peinture, je l'ai fait en écrivant. Quand j'ai rédigé ma première nouvelle à l'âge de 9 ans, j'ai ressenti une vraie ivresse, une grande puissance. Encore une histoire de désir masculin, peut-être... (*Elle rit*). Avec les mots, j'ai ouvert la porte sur un monde très violent. Au début, j'écrivais comme si j'avais une arme à la main, je pointais mes phrases sur les autres, ou sur moi.

Votre écriture s'apparente en effet à la peinture. Vous composez un tableau par petites touches, avec des impres-

sions, des sensations.

► C'est vrai. Je décris des visions, des sensations. Quand je parle de l'Algérie, je parle d'un choc esthétique, d'une proximité charnelle avec la terre. Je ne pars pas d'une idée, mais de ce que j'appelle la « grâce », de quelque chose qui me traverse. Cela

dit, mon écriture est très travaillée. Un livre, c'est un an de préparation, un an de solitude intérieure. Souvent, c'est le gouffre. Il n'y a rien, l'écriture ne coule pas. Et puis, soudain, elle vient : deux à trois mois, à flots. Pour *Poupée Bella*, j'ai écrit la nuit, huit heures devant mon ordinateur... J'ai toujours dans ma tête plusieurs idées de livre, comme pour me rassurer. J'apprends toujours à écrire, j'ai le fantasme du livre idéal. J'essaie de porter sur moi un regard neuf et naïf, je retombe amoureuse des gens dont je parle. Chaque nouveau livre est un premier amour.

Votre style se caractérise par des phrases très courtes, qui se succèdent en rafales, dans un rythme hypnotique, comme si vous recherchiez une économie des mots.

► Ce ton-là me vient aussi de mes lacunes grammaticales, je parle une langue de la sensation, une langue du corps. Mais j'aimerais bien que cela soit un corps un peu plus harmonieux, avec des gestes moins saccadés. Mon style n'est pas pensé. Il me ressemble.

Croyez-vous que l'on est à jamais prisonnier de son enfance ?

► Je l'ai longtemps été. Je le suis moins. Mais je ne pense pas qu'on puisse en sortir tout à fait. Pour ma vie de femme, les peurs de mon enfance ont été des fardeaux. Peur de la nuit, du gouffre, de la solitude, de la ruse : un jour, dans un parc en Algérie, un homme m'a pris la main sous les orangers, il a tenté de m'enlever, mais ma sœur m'a sauvée... Peur des hommes, peur des autres, peur de la mort : j'admet que le corps vieillisse, se transforme, mais je n'accepte pas la disparition, je ne supporte pas l'idée que mes parents puissent partir. Peur de la condition humaine : dans l'enfance, il y a une forme d'éternité, de naïveté... J'ai traîné toutes ces angoisses. Et puis, j'ai négocié avec elles. L'écriture, c'est une négociation avec soi-même. ● D.S.

Hebdomadaire ☎ 01 44 35 59 61

T.M. : 284.000 ex. L.M. : 1.060.000

MER 06 SEPT 2000

côté femme

Un auteur, un livre... **Mémoire et vérité** Nina Bouraoui



Née en France, mais fille de l'Afrique du Nord, Nina Bouraoui a publié cinq romans avant de se livrer au difficile exercice de la vérité dans son dernier livre, *Garçon manqué*, récit d'une double famille, d'une double mémoire.



Photo: Patrick O'Connell

interdite, reçoit le prix du Livre Inter. Ses quatorze premières années, Nina les passe à Alger, entre son père algérien et sa mère française: « Je reste avec

☛ Nina Bouraoui a grandi entourée de livres, et imaginé très tôt des histoires. A 8 ans, alors qu'elle rédige un devoir pour l'école, son stylo s'emballe: elle écrit trente pages et se sent « maître du monde ». L'écriture est entrée dans sa vie. Et en 1991, son premier roman, *La voyeuse*

ma mère. Je reste avec mon père. Je prends des deux. Je perds des deux. » Dans *Garçon manqué*, Nina dit son perpétuel déchirement. « Tu n'es pas française », entend-elle, et « Tu n'es pas algérienne ». Loin de « la terre française natale et négligée », elle vit sur le sol paternel, comme à côté des autres, de la langue qui « s'échappe comme du sable, laisse des marques, des mots et s'efface ». A la douleur du déchirement devrait répondre la richesse d'une double appartenance. Mais la peine est là, qui croche le cœur. Entre guerre et union, rejet et séduction, Nina se perd et son identité vole en éclats. Son refuge, après l'amitié: la solitude, avec la danse amenant la transe, l'écriture, enfin, qui lui a redonné la parole et une identité. Tout cela, Nina Bouraoui le conte d'une écriture heurtée, comme le furent ses sentiments, mais belle et touchante. (Editions Stock, 95 F)

LIVRES



NINA BOURAOUI



Il aura fallu des années, plusieurs livres, de *La Voyeuse interdite* (Livre Inter 91) au *Jour du séisme*, et le début d'un travail sur elle-même pour que Nina Bouraoui livre son roman le plus personnel. Le plus engagé mais aussi le plus poétique. Ce livre, c'est *Garçon manqué*, soit l'enfant d'un mariage mixte entre une Française et un Algérien, l'impossibilité d'appartenir à l'un ou l'autre clan, le rejet. « Ce travail sur moi m'a libérée de certaines peurs. Finalement, et paradoxa-

lement, c'est mon livre le moins égocentrique puisque je m'y livre plus généreusement. J'ai compris qu'on pouvait faire quelque chose de beau sans se cacher, en restant simplement soi-même. » Car *Garçon manqué* est aussi l'histoire d'une petite fille terrifiée par les hommes, qui s'approprie leur force, leur identité, pour échapper à la violence de leur désir. C'est enfin une histoire d'amour bouleversante entre deux enfants, jusqu'au déchirement. Car il y a du déchirement chez Bouraoui, jusque dans la langue heurtée, scindée, qui porte en elle la difficulté des réconciliations entre les terres, les êtres et les sexes. « Avant, ça me faisait souffrir et ça m'éloignait des autres. Aujourd'hui, j'ai compris que le conflit est créateur : sans ce conflit identitaire, je ne serais pas devenue écrivain. Paradoxalement, ce livre est celui d'une réconciliation avec les autres, et surtout avec moi-même. C'est un texte qui rassemble : l'Algérie et la France, le masculin et le féminin, etc. » Et aussi l'auteur et le lecteur, pris ensemble dans le tourbillon des mots et la sensualité d'une Algérie chaude et ambiguë. N. K.

● *Garçon manqué*, Ed. Stock.

48

	Mensuel	☎ 01 46 48 48 48	B I B A
	T.M.: 206.700 ex. L.M.: 1.260.870		
PAGE N°	OCTOBRE 2000		

*ne comprennent pas. Je construis
un mur contre les autres...
Je deviens un corps sans type,
sans langue, sans nationalité.»*
Un livre dicté par la peur,
à l'écriture hoquetante
comme un long sanglot,
comme une plainte violente
de ne pouvoir vivre
son enfance. Les phrases,
courtes et hachées,
racontent la bataille,
la peur quotidienne d'une
petite fille qui pour trouver
sa place, dans l'Algérie
de son père, cherche
à se transformer en garçon.
*«Je quitterai mon corps. Je
quitterai mon visage. Je quitterai
ma voix. Je serai dans la force.
L'Algérie est un homme. L'Algérie
est une forêt d'hommes.»*
Une enfant partagée
entre deux pays.
Celui de son père
et celui de sa mère.
Une enfant étrangère en
Algérie, orpheline en France.
Ce roman de Nina Bouraoui
permet de mieux
comprendre les jeunes de
l'immigration tiraillés
entre deux cultures.
Bouleversant et effrayant.

Garçon manqué
Nina Bouraoui, Stock, 198 p.,
95 F, 14,48 €. *« Ici je suis une étrangère.
Ici je ne suis rien.
La France m'oublie.
L'Algérie ne me reconnaît pas...
Ici je suis terrifiée... Les Algériens
ne me voient pas. Les Français*

Autres livres

Nina Bouraoui : La vie heureuse

Marie a seize ans et découvre vraiment la vie. Se découvre aussi, et ce n'est pas facile. Marie habite Zurich. Elle y rencontre et aime Diane. L'été, elle est à



Saint-Malo pour des vacances en famille, synonymes de bonheur. Mais, cet été-là, sa tante se meurt d'un cancer... Suisse et France, amour et mort, sont les éléments d'un puzzle où bouillonnent la vie et l'insouciance de la jeunesse. Marie sort, danse sur les tubes des années 80, s'amuse, vit les « drames » relationnels et existentiels de tous les ados, auxquels s'ajoute sa « déférence ». Elle ressasse, culpabilise, boude mais, foncièrement, elle est heureuse. Le livre est à l'image de ces états d'âme, un peu haché, répétitif mais attachant. Très personnel aussi. Nina Bouraoui s'y révèle sans doute davantage que dans les fictions qui avaient jusqu'ici fait son succès (*La voyeuse interdite*, *Le Bal des murènes...*).

(Évelyne LETRIBOT)

Éditions Stock. 339 pages.
19,80 €.

	Presse Régionale ☎: 02 99 32 60 00 T.M. : 839.947 ex. L.M. : 2.844.000 TOUTES EDITIONS dimanche 20 octobre 2002	ouest france 
---	---	---

Nina Bouraoui

Pour Marie, la narratrice, «la vie heureuse», ce serait de dormir contre le beau corps de son amie Diane. Mais comment démêler désir narcissique, besoin de combler un vide affectif et amour véritable quand on a seulement seize ans ?



© Anne Ferrier

Marie a seize ans dans les années quatre-vingt. Elle écoute Jimmy Somerville et Indochine, fait le mur avec sa copine Marge, fréquente les bars et les garçons en été à Saint-Malo, et s'inquiète de savoir comment on attrape le sida qui a emporté Klaus Nomi, le chanteur de pop opéra aux lèvres rouges. On pourrait s'attendre à un roman comme il y en a tant sur l'adolescence et son cortège d'interrogations, de révoltes d'enfant modèle ou terrible, d'expériences sexuelles plus ou moins abouties. Pas du tout. Dès la première page de *La Vie heureuse* apparaît une tension qui perdurera, sans rien perdre de sa force, jusqu'à la dernière ligne. «La mort entre dans l'été.» La mort, ou plutôt les morts : celle, redoutée, de Carol, la plus jeune et la plus belle des tantes de Marie ; celle des amitiés qui s'évanouissent d'un été à l'autre ; enfin, et peut-être surtout, celle des contes de l'enfance qui, déclinant à l'envi les histoires d'amour entre une princesse et un prince charmant, laissent Marie désespérée lorsqu'elle succombe à la beauté si peu innocente d'une camarade de classe.

La révélation, violente, déchire une adolescente qui, tout en ayant le courage de ses sentiments, comprend combien il est difficile de vivre au

grand jour une homosexualité dont elle déteste jusqu'au nom.

grand jour une homosexualité dont elle déteste jusqu'au nom. Car aimer une fille, cela signifie se cacher, embrasser des garçons qui n'inspirent aucun amour mais servent d'alibis commodes pour masquer un penchant qui heurterait la famille dont on craint d'être exclue. Cela signifie aussi accepter d'engager une lutte épuisante avec les autres, accepter d'acheter sa liberté au prix fort de la souffrance et de la solitude. Mais c'est aussi une formidable leçon de vie : «Il n'y a aucun malheur à aimer une fille. Ça donne beaucoup de force. Ça rend intelligent, à force de mentir.»

On perçoit cette force, cette violence étouffée dans l'écriture de Nina Bouraoui qui a prêté à son héroïne une sincérité touchante, parfois difficile à soutenir pour le lecteur auquel n'est épargnée aucune des blessures infligées à Marie, aussi fragile qu'obstinée dans sa recherche du bonheur. L'auteur, par la profondeur et la justesse de son personnage, se met à l'abri de tous les clichés véhiculés sur le sujet par notre société, les médias ou la littérature : «Je ne suis pas une fille de Colette», écrit Marie. On veut bien la croire.

Sylvie Servoise



Nina Bouraoui
■ **La Vie heureuse**
Stock
19,80 €

■ ■ ■ LU ET CONSEILLÉ PAR :

M. Boisgonnier (Lib. M'Lire, Laval), C. Courtais (Lib. Coiffard, Nantes), S. Grangie (Lib. Privat, Toulouse), M. Pionica (Lib. Virgin)

appartenir à ce monde-là. Et puis je voyais le regard cruel des hommes sur ma mère, blonde aux yeux bleus. Je voulais la protéger. »

Une adolescence marquée au coin de l'altérité – entre deux cultures, entre fille et garçon –, qui a longtemps nourri ses textes sombres, empreints de cris et de peurs. D'angoisses aussi. « Je me sens toujours en clandestinité, en faute. » Sept romans plus tard, avec *La Vie heureuse*, l'histoire d'une passion amoureuse entre deux jeunes filles, la belle Nina semble un peu apaisée. « Si ce livre permet de rentrer dans la solitude d'un jeune qui a du mal à vivre son homosexualité, tant mieux. Pour moi, la parole politique, l'engagement est difficile, mais je suis militante dans mes textes. » Toujours en chantier, Nina, tentée par l'envie de se dévouer, de « se jeter dans l'abîme, sans s'écraser ».

Marie Cailletet

La Vie heureuse, éd. Stock, 2002.

Mercredi 19 mars

0.55 FRANCE 3

Ombre et lumière

Nina Bouraoui

T. Proposé et présenté par Philippe Labro (2003).

De son enfance en Algérie, Nina Bouraoui, romancière découverte et couronnée par le prix du Livre Inter en 1991 pour *La Voyeuse interdite*, conserve le souvenir d'un univers lumineux, d'un pays âpre et violent, livré aux « grappes d'hommes » qui investissent la rue. Au point que, jusqu'à 12-13 ans, elle a porté les cheveux courts et voulu qu'on l'appelle Mohammed. « Là-bas, la force est du côté des garçons. Je voulais



L'écrivain Nina Bouraoui dévoile son univers troublant. "Ombre et lumière".

Hebdomadaire
T.M. : 675 000

☎ : 01 55 30 55 30
L.M. : 2 200 000

Télérama

Mercredi 12 mars 2003

Nina ou la vraie vie

«Il n'y a aucun choix à aimer une fille. C'est violent. C'est l'instinct. C'est la peau qui parle. C'est le sang qui s'exprime. Je n'ai pas choisi d'aimer Diane. C'est une loi physique. C'est une attraction (...) ça reste longtemps dans le corps.

C'est inoubliable. C'est la grande vie. J'aime Diane, je suis milliardaire».

La vie heureuse de Nina Bouraoui, c'est la vie amoureuse. Celle d'un amour. Celui qui dévore, celui qui marque à vie. Sans commune mesure avec le sentiment tiédasse, tempéré, contrôlé recommandé par nos amis les psys et leurs théories sur l'équilibre, le bien-être.

Marie a 16 ans, vit depuis peu à Zurich et passe ses grandes vacances dans la maison familiale de Saint-Malo au milieu d'une ribambelle de cousins, copains, auprès de sa tante Carol. L'enfance et la promesse que rien de grave ne peut arriver enveloppent tout ce

petit monde d'une apparente protection. Pourtant le danger plane, protéiforme.

Le cancer de Carol, l'absence du père de Marie, médecin à l'OMS, la rentrée scolaire à Zurich puis au lycée international de Ferny, la rencontre avec Diane vont bousculer le temps, les certitudes, les habitudes. Marie raconte avec la passion de tout son être, avec les incompréhensions, les refus propres à l'adolescence.

Elle découvre l'amour dans les bras d'une fille déjà rôdée aux jeux de séduction. Elle compare, garçon/fille. Le vide,

l'ennui et la mort auprès des garçons, l'amour avec elle. Elle découvre le regard des autres, le jugement qu'elle détourne : «Oui je n'ai pas ma place parmi vous. Oui je déteste vos mots, vos insinuations. Oui je hais vos yeux qui nous regardent. Oui vous aimeriez être à ma place. Oui il faut un grand courage pour vivre ma vie (...) Oui je vous souhaite, un jour, d'aimer ainsi».

Elle tire sa force et sa richesse de cet amour-là. Lucide, elle en connaît la dimension paradoxalement destructrice.

Loïn d'un romantisme facile et passif, le personnage analyse la complexité de sa relation dans une période de grands bouleversements internes et d'instabilité extérieure. L'année de ses 16 ans, traversée au son des tubes d'alors, frappée du sceau d'une passion hors norme, sera celle de sa naissance.

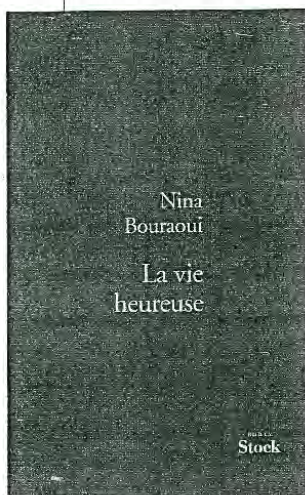
Jeune écrivain au parcours déjà long, Nina Bouraoui signe ici un roman captivant. Proche d'Anne F. Garréta dans cette perception de ses inclinations, elle se place volontairement à l'écart. Et si le style des deux auteures est aux antipodes, leurs approches de la vie (heureuse) présentent certains points communs.

Nina Bouraoui a cette écriture écorchée presque saccadée, à bout de souffle version Godard ou Plein soleil, pour reprendre sa référence cinématographique. L'insolence et la beauté de la jeunesse affleurent dans le rythme et le ton de chaque phrase. Un côté péremptoire dans l'affirmation de soi que corrige le face à face avec la mort de Carol vécue en parallèle. La fragilité, l'incertitude gagnent alors du terrain sur l'assurance amenant le phrasé à plus de douceur.

Roman d'exception, «La vie heureuse» livre certaines réflexions susceptibles d'ouvrir quelques voies aux lecteurs en quête d'ascension. Vivement conseillé.

Nathalie Brochard

«La vie heureuse», de Nina Bouraoui, Editions Stock, 339 p.



Nina
Bouraoui
La vie
heureuse

Stock



LA VIE HEUREUSE

Nina Bouraoui (Stock)



« Il n'y a aucun choix à aimer une fille. C'est violent. C'est l'instinct. C'est la peau qui parle. » Cette fille qu'on aime, c'est Diane, elle est dangereuse et séduisante. Et Marie, l'héroïne, en tombe amoureuse comme ça, sans raison.

Une histoire d'amour adolescente lors d'un été des années 80, à l'époque où le chanteur Klaus Nomi est atteint du sida. Cet été-là, Marie est cernée par l'amour et la mort. Sa tante Marge a un cancer et vient aussi à Saint-Malo, dans la maison des grands-parents où chaque année se retrouve toute la famille. Les ados sortent en boîte, boivent et s'aiment et se débarassent de leur enfance, découvrent leurs corps nouveaux. Le récit de Nina Bouraoui, c'est tout ce qu'on a vécu à cette époque, la vie heureuse, simple et dangereuse de nos 16 ans. Un été en Bretagne, un hiver à Zurich, la passion, la jalousie, le désir. Et la folie amoureuse de Marie, simple et vive comme la vie.

Christophe Tison

Mensuel

☎: 01 41 46 88 88

T.M. : 244.754 ex.

L.M. : 1.133.000

COSMOPOLITAN

NOVEMBRE 2002

Hebdomadaire

☎ : 01 56 52 23 00

T.M. : 501.980 ex.

L.M. : 1.977.000

MADAME FIGARO

samedi 7 septembre 2002

la Vie heureuse de Nina Bouraoui (roman)

Souvenez-vous des années 80, « si dangereuses ». Klaus Nomi mourait du sida mais les jeunes gens dansaient sur les slows de Spandau Ballet et de Lionel Richie. Marie a seize ans, elle vient de Zurich où elle étudie au lycée Keller, joue au volley, glisse sur la patinoire. Où, surtout, elle brûle de désir pour une certaine Diane, petite brune aux cheveux bouclés et à la voix grave sortant avec le dénommé Sorg. In-saisissable Diane, sublime et qui le sait. Une sacrée comédienne avec ses faux airs de Jennifer Beals, séductrice en diable parfumée à Opium, buvant du Bailey's, lui offrant un polo Fred Perry rouge et « Year of the Cat », l'album d'Al Stewart, écoutant « Feelings » interprété par Johnny Mathis. À Saint-Malo, comme chaque été pour les vacances, tandis que sa tante Carol s'éteint d'un cancer, Marie retrouve ses cama-

rades, dont la blonde Marge qui regarde inlassablement « Plein Soleil » et arbore un style new wave du meilleur effet. Oubliés le club Mickey, les gaufres, le Coca fraise au sommet des falaises. Marie veut « plus désormais ». Tous les soirs, elle enchaîne « les fêtes, la plage, les nuits blanches ». La jeunesse locale file au Rusty, à La Chaumière, au Penelope, onduler sur les airs du moment. Avec les garçons, l'adolescente n'est pas sans désir, non, juste sans amour. À qui parler de Diane, son ardent secret ? Avida de beauté et de sentiment, Marie est prête à attendre la vie heureuse, alors que son enfance s'éloigne lentement. Dans son meilleur livre à ce jour, Nina Bouraoui raconte une fiévreuse histoire d'amour et de mort que l'on n'oubliera pas de sitôt.

Alexandre Fillon

Éditions Stock, 339 pages.





Mensuel ☎: 01 53 91 11 48
T.M. : 104.89 ex L.M. : 55.000

ETE 2002



« Les paysages du *Petit Prince*, je les avais en décor naturel »

NINA BOURAOUI, 35 ANS, ROMANCIÈRE

A paraître en septembre : *La vie heureuse* (Stock)

Pour la naissance de ses deux filles ma mère s'est vu offrir deux livres : *La sexualité expliquée aux 7-12 ans* et *La sexualité expliquée aux 12-18 ans*. Ces livres me fascinaient mais c'est *Le Petit Prince* qui relayait le plus mes pensées et a ouvert mon imaginaire. Je vivais en Algérie alors, un pays déjà violent où la télévision n'avait qu'une chaîne, où les magasins de jouets n'existaient pas et les marchands de bonbons non plus ! Entre nous et les choses rien ne faisait obstacle ou diversion, nous devions compter sur nous-mêmes pour nous amuser, nous occuper. L'univers du *Petit Prince*, ses paysages, nous étaient familiers, nous les avions en décor naturel. Aux vacances, ma mère nous emmenait, ma sœur et moi, nous promener dans le désert. Soit le petit, du côté de Ghardaïa, soit le grand, dans le Tassili et le Hoggar. Dans mon sac de couchage je regardais les étoiles en me disant : « Il va venir. » Mais je crois que j'aimais aussi ce *Petit Prince* parce qu'il osait dire que les adultes sont bizarres, compliqués. C'est un sentiment que j'éprouvais de manière aiguë... Comme le *Petit Prince*, je posais mille fois la même question sans avoir de réponse, comme lui j'éprouvais parfois une forme de mépris pour les adultes ! Je me sentais sa jumelle et m'enfermais dans ma chambre pour écrire et dessiner le boa qui avale un éléphant...



Les codes de la tribu

► **Poupée Bella**
Nina Bouraoui
Stock, 130 pp.,
env. 12 €

Ni un roman. Ni un récit. Des bribes de phrases. Des réflexions bout à bout, datées entre le 30 octobre 1987 et le 21 juin 1989. Un journal donc. Mais éclaté sans crainte d'incohérence et intime jusqu'au narcissisme. "Poupée Bella" est fait de quelque chose qui émane du "je" quand on écrit avec une force irrépressible : "Je bouge, tout crie, tout se déplace." Journal vrai ou réinventé, peu importe. Les deux sans doute. Nina Bouraoui laisse bouger et se déplaçer en elle. Elle suit ses émotions et ses contradictions. Elle veut exister telle qu'en elle-même, l'écriture et l'amour se rejoignant dans un égal désir d'être au plus juste de la vérité de son corps, de sa tête et de son cœur.

Elle exprime, dès lors, ouverte-

ment son désir homosexuel à travers l'écriture qui, pour elle, s'impose comme une nécessité amoureuse. Insoucieuse de ce qu'elle a longtemps tenté de soustraire à la vue des autres et de leurs commentaires sur son "drôle de visage" ou son "regard qui dérange", elle fait la peau à son secret. Elle descend dans sa nuit. Et dans la nuit, celle qui balise le déroulement de ce livre à travers ce qu'elle appelle le Milieu des filles.

RAPPORT DE FORCES

C'est au Katmandou, une boîte parmi d'autres à la mode, qu'à Paris les filles se retrouvent entre elles. Ce monde de femmes, clos, dur, est pour elles un lieu de prise de pouvoir. Le rapport de forces est entre elles. Il faut se battre pour y trouver sa place. De sa des-

cente dans ce milieu, l'écrivaine note tout au jour le jour. Elle observe de l'intérieur et de l'extérieur. Son récit semble hybride dans la mesure où elle se contredit parfois et se dédouble. Nina Bouraoui a déjà écrit sur son appartenance à deux cultures, algérienne et française. Ici, elle révèle non seulement le double désir qui la porte mais la distance entre les souvenirs de son premier amour mythique et la quête au présent de son avenir. Elle dit sa conscience troublée : "Je crois encore à l'immoralité de cette vie-là." Elle évoque le couple asexué - un "marriage blanc", dit-elle - formé avec Julien qu'elle accompagne parfois, en poupée Bella jalouse et bientôt délaissée, dans le Milieu des Garçons. Elle reconnaît les codes, les usages et le mépris pour les autres de la tribu homo-

sexuelle. Mais "c'est une protection", justifie-t-elle, jugeant les garçons "plus sexuels", les filles "plus sentimentales".

Cette exploration de l'homosexualité et du désespoir amoureux ne ferait pas un livre s'il n'y avait l'écriture brève, rapide, poétique mais parfois répétitive dans les notations, qui est le propre de Nina Bouraoui. Cela ne fait sans doute pas un grand livre, mais un livre évident, inscrit à la nécessité d'écrire et d'être. On peut y trouver une résonance de ce que l'on est ou une reconnaissance de ce que l'on vit si l'on appartient à une minorité marginalisée. On peut, plus simplement, y découvrir la solitude et les rêves d'une femme qui a peur d'aimer comme elle a peur d'écrire. Mais qui aime et écrit. Librement.

Montique Verdussen

Les nuits fauves de Nina Bouraoui

Un journal recomposé, du désir des femmes à la pulsion d'écriture

POUPÉE BELLA
de Nina Bouraoui.
Stock, 130 p., 12 €.

A l'instar du très beau *Jour du séisme* (1) qui marqua un tournant plus autobiographique dans l'œuvre de Nina Bouraoui, *La Vie heureuse* (2), paru il y a deux ans, a permis à la romancière de surmonter ses doutes et ses craintes et, par là même, de franchir une nouvelle étape. Portée par ce premier roman d'amour écrit dans un état de grâce et de fièvre, Nina Bouraoui va plus loin dans le dévoilement de ce qui la constitue. « *L'écriture et l'amour, écrit-elle, procèdent de la même tension, de la même joie, de la même perte. J'ai peur d'écrire, comme j'ai peur d'aimer. L'amour ouvre le chemin de l'écriture, l'écriture succède à l'amour, s'y mêle ou le défait. (...) Sans désir, je suis sans roman. Je ne suis pas innocente. J'ai toujours succombé à la beauté. J'écris pour dire ce ravissement-là. Ce livre est l'histoire des strates amoureuses qui me composent.* » Pour dire son désir des femmes, de la beauté, d'aimer et d'être aimée où se fonde sa pulsion d'écriture, cette lectrice

d'Annie Ernaux, d'Anaïs Nin et d'Hervé Guibert a recomposé le journal de ses nuits fauves. Des nuits sismiques où « *tout bouge, tout crie, tout se déplace* », où le corps amoureux, tout à tour proie ou appât, se défait de l'enfance, de la honte, du regard des autres. Des nuits de perte, de solitude et de désarroi. Des nuits révélatrices, entre toutes, à travers lesquelles une jeune femme de 20 ans, en fuite de « *la vraie vie* », se cherche dans le « *Milieu des filles* ».

GÉOGRAPHIE SECRÈTE

Une « *famille* » que l'on découvre avec sa géographie secrète et mouvante (le Katmandou, le Studio A, le Scorpion, le Kit Kat...), ses codes, ses usages, ses jeux de séduction et de pouvoir et aussi ses mensonges, sa violence amoureuse... « *Le Milieu des filles m'apprend à ne plus m'attendrir. Mon corps est un couteau.* » Un lieu d'apprentissage dont elle s'échappe parfois pour rejoindre celui des garçons où l'introduit Julien, son double, son miroir, comme le fut, avant lui, Amine dans *Garçon manqué* (3). Mais dans la course folle de ces nuits qui scandent le

désir d'être enfin soi ; dans ce tourbillon de corps avides qui se cherchent, s'aiment, s'évitent, se heurtent, se révèlent en l'autre, revient, obsédante, l'ombre de Marión (Marge dans *La Vie heureuse*). Obsédante comme peut l'être un premier amour inaccompli, et dont la jeune femme va chercher à se déprendre à travers des liaisons sans lendemain au goût de vengeance stérile.

Pour surmonter la douleur de la perte, resté l'écriture, comme « *un baume* » qui console, qui aide à refermer les blessures de l'enfance, mais aussi à se rassembler, « *à se retrouver à l'intérieur de soi* », et à renaître au désir. Ainsi, à sa manière, fiévreuse, abrupte, tendue, sensible et profondément pudique, Nina Bouraoui fait sien le mot d'ordre de Dominique Rolin, inscrit dans son *Journal amoureux* (4) : « *Ecrire, c'est aimer, aimer c'est écrire.* »

Christine Rousseau

(1) Stock, 1999 et Le Livre de poche n° 14991.

(2) Le Livre de poche, n° 30055.

(3) Le Livre de poche n° 15254.

(4) « Folio », Gallimard, n° 3525

DNA

Presse Régionale ☎ : 03 88 21 55 00
T.M. : 152 715 L.M. : 645 210

samedi 17 avril 2004



67 - 68

Née en 1967 d'un père algérien et d'une mère bretonne, Nina Bouraoui a passé son enfance en Algérie. Son écriture trouve sa source dans cette double identité, cette double appartenance. En 1991, elle publie son premier roman, *La voyeuse interdite*, qui remporte le prix du livre Inter.

Suivront ensuite sept récits dont «*Poing Mort*», «*Le jour du Séisme*» et «*L'âge blessé*». Dans «*Garçon Manqué*», sorti en 2000, la romancière raconte sa quête d'identité : Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ? Avec *La vie heureuse*, elle dévoile son homosexualité et raconte l'amour d'une adolescente pour autre fille de son âge.

«*Poupée Bella*», son dernier ouvrage, explore plus avant cette thématique, dressant un tableau des nuits dans «*le milieu des filles*» des années 1980.

Poétique du désir

Nina Bouraoui compare ses livres à des rendez-vous amoureux et place l'écriture au centre de sa vie. Elle récuse toutes les étiquettes que certains pourraient être tentés de lui accoler (écrivain beur, jeune femme romancière, écrivain gay) et déteste le terme d'autofiction.

«Les écrivains ont toujours parlé d'eux et parleront toujours d'eux», explique-t-elle. «Si la littérature consiste à raconter des aventures de cape et d'épée merveilleuses, tant mieux. Moi, ce n'est pas ce qui me touche. Duras disait qu'il y a tellement de gens qui ne vont pas à l'essentiel. Moi, j'ai envie d'aller à l'essentiel.»

Outre Duras, elle revendique comme références Violette Leduc, Hervé Guibert, Samuel Beckett, Oscar Wilde et Anaïs Nin.

Romancière à l'histoire nomade (elle a vécu en Algérie, en Suisse, au Moyen-Orient, à Paris...), elle a fait de l'écriture son identité. Son style, envoûtant et poétique, a conquis un lectorat fidèle.

E. B.

* *Poupée Bella*, Stock, 140 pages, 12€.

Hebdomadaire
T.M. : 358 810

☎ : 01 41 34 60 00
L.M. : 2 445 000

lundi 19 avril 2004

ELLE



Sophie Steinhilber / Presse

LES LIVRES D'ELLE

LA BIBLIOTHÈQUE IDEALE DE NINA BOURAOUI

« L'écriture et l'amour procèdent de la même tension, de la même joie, de la même percution », constate Nina Bouraoui dans « Poupée Bella », récit audacieux et amoureux qui prend la forme d'un journal dans lequel elle livre ses pensées les plus intimes. Grande lectrice, elle évoque pour nous le livre...
... **qu'elle a lu enfant** : « "Le Petit Prince" », auquel je m'identifiais, puisque j'ai passé toutes mes vacances dans le Sahara. Comme lui, je cherchais l'étoile la plus brillante dans le ciel. Je me souviens aussi du disque avec la voix, inoubliable, de Gérard Philipe. »
... **qu'elle ne quitte jamais** : « "Le Mausolée des amants", Journal d'Hervé Guibert. Il y parle de l'amour, du désir et du lent travail de l'écriture. »
... **qu'elle n'a pas pu lâcher** : "American Psycho", de Bret Easton Ellis, dans lequel il nous livre l'expérience de la violence qui envire. C'est une sensation étrange, souvent dérangeante. Mais les livres sont aussi là pour dérouter justement. »
... **qu'elle a le plus offert** : « "Vivresses du fils", de Daniel Armand. C'est un roman sur le secret, la différence, l'alcool, la solitude de l'enfance, la famille. C'est un livre en trois dimensions que j'offre comme un vrai diamant. Il faut mériter ce joyau ! »
... **qui l'a émue** : « "La Folie en tête", de Violette Leduc. Cette femme a aimé et souffert d'aimer. Elle avait un immense talent et reste enfermée, selon moi, dans un injuste silence. »
... **qui l'a sauvée** : « Tous les "Journaux", d'Andis Nin. Ils sont dans la vie, ils sont dans l'amour, ils sont généreux. Ce sont mes lumières et ils éclairent mon métier d'auteur. »
... **qu'elle aurait adoré écrire** : « "Lolita", de Nabokov. »
... **qu'elle n'a jamais pu terminer** : « "Critique de la raison pure", de Kant que je devais étudier en philosophie. Trop savant. Le français, même traduit, devient alors une écriture étrangère. »
... **qui l'a fait pleurer** : « "De profundis", d'Oscar Wilde. Pour son génie, sa sensibilité, sa profondeur. Et l'écho qu'il a fait résonner en moi. La littérature ressemble parfois à un miroir. Je sais combien il est douloureux d'être différent et je sais aussi qu'il y a un prix à payer pour cela. » **PROPOS RECUEILLIS PAR PASCALE FREY**
■ « Poupée Bella », de Nina Bouraoui (Stock, 130 p.).



Observateur

☎ : 01 44 88 34 34

L.M. : 2 635 000

Hebdomadaire

T.M. : 620 000

jeudi 03 juin 2004

Opale



RÉCIT

« Poupée Bella »

PAR NINA BOURAOUI

*** Qui a dit que le moi était haïssable ? Le je, ici, scande un « journal amoureux » tout en notations brèves et en instantanés d'émotions. Biographique, il renvoie à l'auteur, son éveil à l'homosexualité et à l'écriture. Lyrique, il transcende la singularité de l'expérience pour atteindre l'immémorial et le cosmique. « Combien de temps faudra-t-il pour trouver ? Pour devenir ce que je suis ? », s'interroge, dans la réminiscence d'un aphorisme de Nietzsche, Nina Bouraoui. On ne restera pas indifférent à cet étrange chant de prose, *coming-out* littéraire pudique et impudique à la fois. T. R.
Stock, 140 p., 12 euros.

Table des matières

Introduction	1
Première partie : L'émergence de l'écriture et ses intersections	13
Chapitre 1 : L'écriture et ses détours	15
1- De l'émergence de l'auteure et de son œuvre	16
2- Les deux ordres de l'écriture, et ses paradoxes.....	21
A- <i>La Voyeuse interdite</i> , vers un autre devenir	26
B- <i>Le Jour du séisme</i> , ou le récit du déchirement	40
a- Au seuil de la rupture	40
b- De l'effet paradoxal du récit	42
Chapitre 2 : L'écriture, ses liens et ses marges	52
1- L'écriture des femmes, un espace en créativité	55
A-. Au détour des représentations socioculturelles.....	55
B- Filiations paternelles et écritures	62
a- Le père en pair chez Nina Bouraoui.....	62
b- Un "pré-texte" à la création chez Colette.....	66
c- De l'ambiguïté du lien chez Assia Djebar.....	71
2- A la rencontre des écritures de « l'émigration/immigration »	77
- Tendances thématiques et renouvellement	80
3- A l'intersection des écritures maghrébines	86
- Ecrire dans la continuité, un cas d'exemple	91

Deuxième partie : Singularité et pratique des liens d(e)ans l'écriture	98
Chapitre 1: Ecrire, réécrire ses propres liens	100
1- Les fondamentaux de l'écriture	101
2- Les lieux textuels et leurs mécanismes	109
A- Les personnages et leurs liens	109
B- Fragments textuels en liens	117
C- Etre entre les lieux	123
D- Un temps pour un espace intime de (c)réa(c)tion	126
Chapitre 2 : Dynamique élargie des liens	133
1- Le "Je" et ses appartenances brisées	135
2- Le corps mouvant et ses « intersexions »	142
3- Marginalité(s) en extension et « intersexion »	147
Troisième partie : S'écrire d(e)ans la double origine	153
Chapitre 1: Du caractère intermédiaire des œuvres	154
1- Une pratique autobiographique spécifique	155
A- <i>La Voyeuse interdite</i> en double je(u)	160
- Vers un "Je" féminin d'écriture	164
B- <i>Le Jour du séisme</i> dans la double origine	172
C- <i>Garçon manqué</i> à « l'intersexion » de l'écriture	179
D- <i>Mes mauvaises pensées</i> , une autobiographie en dé-formation ?	185
a- Un récit à contre-courant	185
b- Un je(u) dé-générisé	194
Chapitre 2 : Lire l'écriture, écrire la lecture	201
1- Autour de la notion de lecteur	202

2- Lire l'œuvre dans la double origine	213
A- <i>La Voyeuse interdite</i> en lecture paradoxale	213
B- Pour une implication active du lecteur dans <i>Le Jour du séisme</i>	215
C- De l'insertion du narrataire dans <i>Garçons manqué</i>	220
D- Lecteur en immersion/dispersion dans <i>Mes mauvaises pensées</i>	223
Conclusion	232
Bibliographie	239
Annexes	253

Résumé

Cette recherche se propose d'interroger la problématique du rapport entre l'œuvre et la vie à travers quatre romans de Nina Bouraoui. Ce corpus, inscrivant les tensions historiques franco-algériennes, témoigne d'une écriture à tendance autobiographique où l'identité féminine et ses appartenances sont indéfiniment questionnées. Tout au long de son parcours littéraire, l'auteure s'est affichée sur la scène médiatique, mais s'est également cachée sous des modes d'écriture ne permettant la distinction rigoureuse entre la fiction et la réalité. En effet, l'accent est davantage mis sur l'expression de l'imagination, la capacité créatrice du langage et leurs effets. Par les thèmes traités et les images invoquées, mais aussi par les formes génériques déployées, se lisent tout à la fois une résistance et un désir d'exposition de l'écrivaine, de l'auteure et de la femme qui écrit en se réappropriant un "Je" sujet de sa narration. Cela a une portée considérable sur la réception de son œuvre dans la mesure où elle postule, comme nous le montrons, son lecteur et/ou sa lectrice, aussi bien au sens réel que virtuel, que ce soit dans la diversité des points de vue que dans les regards croisés des expériences humaines.

ملخص

بعد قراءة و دراسة أربعة قصص للكاتبة "لينا بوراوي" توصلنا إلى طرح سؤال حول إشكالية العلاقة بين حياة الكاتبة الشخصية و عملها الأدبي. وجود توترات في العلاقات الجزائرية الفرنسية جعلتنا نشهد على أن هذه الكتابات من نوع السيرة الذاتية تتساءل باستمرار حول الهوية الأنثوية و انتماءاتها.

طوال مسارها الأدبي لم تخف الكاتبة نفسها عن الساحة الإعلامية لكنها تتستر في كتاباتها تحت أنماط لا تفصل فصلا دقيق بين الحقيقة و الخيال فركزت أكثر على التعبير الخيالي و قوة اللغة الإبداعية و تأثيرها. و من خلال المواضيع المطروحة و الصورة المذكورة و نجد عند الكاتبة ازدواجية بين الأدبية المرأة والكاتبة تتمثل في استعمالها "الأنا" موضوع سردها. هذا النمط له تأثيرا قوي في قبول الكاتب لهذا النوع من الكتابة. فهي تضم القارئ و القارئة بصفة حقيقية أو خيالية في تعدد الآراء أو اختلافها حول التجارب الإنسانية.

Abstract

This research aims to examine the issue of the relationship between the work and the life through four novels of Nina Bouraoui. This corpus, inscribing the Franco-Algerian historical tensions, reflects a writing with an autobiographical tendency where the female identity and its affiliations are indefinitely questioned. Throughout her literary career, the author appeared on the media scene, but also hid under modes of writing not allowing rigorous distinction between fiction and reality. Indeed, the emphasis is further placed on the expression of imagination, the creative capacity of the language and their effects. Through the addressed themes and the invoked images, but also through the deployed generic forms, can be read both a resistance and a desire of exposure of the writer, of the author and of the woman who writes by reclaiming an “I” that is a subject of her narration. This has a considerable reach on the reception of her work insofar as she postulates, as we show, her reader and/or her female reader, both in a real and virtual sense, whether it is in the diversity of viewpoints or in the opposing perspectives of human experiences.