

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

UNIVERSITE ABDELHAMID IBN BADIS MOSTAGANEM

Faculté des Lettres et des Arts

EDAF Pôle Ouest

Thèse de doctorat

Option : Sciences des textes littéraires

Repères et filiations :

A propos de Nina Bouraoui

Présentée et soutenue publiquement par : Belgacem BELARBI

Sous la direction de

Ahmed CHAALAL, Maître de conférences, Université de Mostaganem.

Membres du jury

Présidente : Professeur Becheleghem Samira (Université de Mostaganem)

Rapporteur : Dr Chaalal Ahmed – M.C « A » (Université de Mostaganem)

Examinatrice 1 : Professeur Bendjellid Faouzia (Université d'Oran)

Examineur 2 : Dr Ghellal Abdelkader - M.C « A » (Université d'Oran)

Examineur 3 : Dr Bouterfas Abbes – M.C « A » (Centre u de Témouchent)

Mostaganem – Avril 2013

Remerciements

A mon directeur de thèse, Docteur CHAALAL Ahmed, qui a su allier amitié et travail et sur qui j'ai pu compter dans les moments difficiles.

A M. Jean Max Noyer, qui m'a soutenu tout au long de ces années.

A ma femme et à mes enfants que j'ai du oublier, qu'ils me pardonnent et c'est aussi grâce à eux que j'ai pu donner le meilleur de moi-même.

A ma chère petite et grande famille.

A tous je dis MERCI.

Dédicace

A celle et à celui qui ne sont plus là.

Introduction générale

Jusqu'à quel point Nina Bouraoui est un symptôme d'une nouvelle sensibilité littéraire entre les deux rives de la méditerranée et peut-on s'arrêter à ce questionnement alors même que son écriture est créativité, « du côté de l'informe et de l'inachèvement (...) » qu'elle a affaire « de devenir, toujours inachevé en train de se faire et qui déborde toute matière vivable ou vécue »¹

Dans un premier survol, elle appartient à ces écrivains qui veulent sortir du périmètre de la littérature algérienne; tout en exploitant ce dont elle a été nourrie. Son écriture est habitée par les « devenirs » qui la constituent.

Nina Bouraoui veut accéder au statut plus légitime d'écrivain sans aucune adjectivation. Son écriture « est inséparable du devenir² ». Nous allons le voir à travers les deux ouvrages qui nous servent de matière.

En réalité, elle, comme les écrivains maghrébins, et comme, du reste, tous les autres, est une « tératologiste »³ qui, dans ses romans, met au jour ses monstres intérieurs.

Le désir de sortir de cette espèce de "ghetto" de la littérature du pays d'origine, n'est pas une prérogative des écrivains maghrébins mais de tous ceux qui opèrent dans leur production une différenciation et une distanciation aussi bien par rapport à leur littérature nationale qu'à la littérature occidentale, française en particulier, qui a créé leur public et leur notoriété.

A quelle « littérature » doit-on rattacher Nina Bouraoui puisque certains ont un regard autre sur son œuvre ? Une nécessité de classement ne nous paraît pas pertinente. Certes des éléments biographiques semblent dégager cela. Que l'on se place du côté algérien et la considérer comme algérienne ou du côté français et la considérer comme française, c'est selon notre position puisqu'elle a une double origine.

¹ Gilles DELEUZE, Critique et clinique, Les Editions de Minuit, 1993, p. 11.

² Au sens deleuzien

³ G.CHARPENTIER, *Le "Noussoiement" . Essai de caractérisation du roman maghrébin.* Communication présentée au congrès de l'A.P.F.U.C, Edmonton, 1975.

Issue d'un couple mixte, née à Rennes (France), d'une mère française et d'un père algérien originaire de Jijel (Algérie), Nina Bouraoui a vécu les quatorze premières années de sa vie en Algérie.

Il n'est pas important de devoir la rattacher quelque part. Pourquoi vouloir la catégoriser alors que ce qui importe c'est d'abord d'entendre ce qu'elle dit alors qu'elle est à la jonction de deux espaces et que son imaginaire se nourrit de deux cultures différentes.

Comment se construit-on quand on est une femme, appartenant à une communauté linguistique en terre d' « exil » ?

Qu'est-ce qu'écrire et s'écrire lorsqu'on est une femme ? Qu'est-ce qu'une écriture féminine, une écriture au féminin, une écriture de femme, une écriture féministe ? Autant de désignations qui montrent la difficulté de saisir ce que serait une pratique littéraire propre aux femmes.

Nina Bouraoui, peut être, plus simplement écrit-elle pour devenir femme.

Nous ne nous engageons pas dans la voie de parler de littérature féminine ni féministe mais d'une littérature qui a pour objet « le devenir ». Nous partageons l'avis de Wittig qui dit :

« Or, en se référant explicitement à la critique que fait Beauvoir du mythe de la femme dans Le deuxième sexe, Wittig affirme qu'il n'y a pas d'écriture féminine »¹.

Certes Nina Bouraoui témoigne dans son premier roman d'une prise de position claire pour qui le statut de femme dans la société algérienne était difficilement supportable où le destin de ses consœurs était écrit par les hommes.

La sexualisation de la littérature n'est pas pour nous une priorité car nous considérons que ces femmes qui écrivent versent toutes dans l'aventure universelle de la Littérature avec un grand L.

¹ Monique WITTIG, « Le point de vue, universel ou particulier » : La Passion, nouvelles de Djuna Barnes. traduites et préfacées par Monique Wittig, Paris, Flammarion, 1982, p. 111.

Nous considérons que Nina Bouraoui comme d'autres (Assia Djebar, Malika Mokeddem, Maïssa Bey) et bien d'autres souhaitent non seulement donner une voix aux femmes mais aussi réinventer la langue et la syntaxe afin de mettre à jour des réalités féminines au Maghreb et dans le monde jusque-là tues.

Notre travail dont l'objectif se veut double portera sur deux romans de Nina Bouraoui, son premier roman, *La voyeuse interdite* publié en 1991 et son 9^{ème} roman, *Mes Mauvaises pensées* publié en 2005. Pour des raisons pratiques et dans un souci de clarté, nous les citerons sous les initiales :

La Voyeuse Interdite sera donc LVI et *Mes Mauvaises Pensées* MMP.

Il s'agira d'une part, de voir comment se construisent la subjectivité et l'identité de notre romancière dans ces deux textes.

La difficulté d'être femme s'entoure de toute une atmosphère dysphorique qui nourrit ce premier corpus, *La Voyeuse interdite* où la femme algérienne nous est présentée sous un angle des plus dépréciés.

D'autre part, le second corpus *Mes Mauvaises pensées*, laisse transparaître certaines thématiques souvent associées à l'écriture des femmes, parmi lesquelles on retrouve la prise de parole autobiographique, l'exploration de la relation mère fille, l'enfance, le pays natal, l'Algérie et la fragilité identitaire de ceux et celles qui sont à cheval sur deux cultures.

Notre objectif est, plus précisément, de comparer ces deux esthétiques d'écritures à savoir celle qui dans *La voyeuse interdite*, le premier roman de Nina Bouraoui, et le 9^{ème} roman, *Mes mauvaises pensées*, où l'imaginaire féminin agit comme moteur central de création scripturaire qui participe à cette poétique, ainsi que de construire une "théorie interne" qui est de circonscrire les éléments linguistiques et esthétiques qui charpentent la production de notre auteure.

Ce choix s'explique, tout d'abord, par la nécessité de voir dans quel sens

l'écriture de Nina Bouraoui a évolué. Cette évolution et la maturation de son écriture sont certes évidentes car entre le 1^{er} roman *La Voyeuse interdite* et *Mes Mauvaises pensées* 14 ans sont passés.¹

La littérature « maghrébine » n'en aura jamais fini avec une ambiguïté qui lui est inséparable ; appuyée sur deux cultures radicalement différentes, comme l'est notre romancière, deux histoires antagoniques, comme le sont ses parents, deux publics différents dans leurs idiolectes et leurs imaginaires comme le sont l'un français, l'autre algérien. Cette littérature tire de là son ambivalence, sa richesse et sa vitalité comme le fait Nina Bouraoui.

« 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 pourrai jamais diviser, je crois n'être d'aucun camp. Je suis seule avec mon corps. C'est cela, peut-être, perdre sa jeunesse; je suis, à force de venir ici, à force de me raconter, en train de perdre ma jeunesse ». (MMP, p. 53)

Complexification encore accrue par l'encodage de deux cultures différentes alors qu'elles se rencontrent à certains niveaux pour dire le même universel.

Sur cette question Nina Bouraoui en dit :

« Je suis un bon exemple de double culture. Mon père est algérien, il est parti en France pendant la guerre d'Algérie pour pouvoir poursuivre ses études où il a rencontré ma mère. Ils se sont mariés, ils ont eu des enfants, moi-même et ma sœur. Ensuite nous sommes rentrés à Alger. Ma richesse, si j'écris, je la dois à ce double sang qui coule dans mes veines. A mon avis, l'avenir c'est justement le mélange des cultures. C'est une richesse fantastique. D'autres odeurs, d'autres couleurs : il faut tout multiplier par deux. C'est une double âme qui donne une ouverture d'esprit. Um Kalthum,

¹ Nous considérons qu'en 1991, date de publication de son 1^{er} roman, elle n'avait que 24 ans, l'écriture de N. Bouraoui n'est qu'en voie de murissement, et que les questions soulevées dans son premier roman sont communément ceux de l'adolescence. *Mes Mauvaises pensées* est considéré comme un roman plus indépendant et soumis au aléas d'un âge certain.

Farid el Atrache, Omar Khayyâm, peut-être, si j'avais été française française, je ne les aurais jamais connus »¹.

Cette différence, cet entre-deux, lieu doublement identitaire que linguistique géographiquement distincts² que sont l'Algérie et la France et que notre sujet introduit dans la littérature universelle par la violence³ d'un dire particulier. La forme poétique fait subir une violence à la langue et institue un langage poétique nouveau dont il reste à décrire aussi bien dans sa structure que dans ses systèmes.

En Algérie, comme ailleurs, la prise d'écriture tardive des femmes a constitué un événement subversif dans le champ littéraire, jusque-là dominé par les hommes car du statut d'objet, ces femmes sont passées à celui de sujet.

Nos deux romans sont liés par une thématique commune qui entraîne des images récurrentes : l'imaginaire de notre romancière à l'œuvre dans les textes opère une recherche sur son enfance et s'interroge sur le rapport au corps, à la famille, à la mémoire, à l'Algérie et à la France. Certains indices nous amènent à penser que *Mes mauvaises pensées* n'est que l'approfondissement d'interrogations abordées dans les précédents romans⁴.

La deuxième constante est l'emploi du « je », pivot autour duquel tourne la structure romanesque de tous ses textes.

Le choix de l'étude de deux romans de Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite* et *Mes Mauvaises pensées* était motivé par la perspective d'un travail effleurant deux espaces continuellement en conflit, l'Algérie et la France, qui

¹ Interview réalisée durant la transmission de l'émission d'Ex Li bris, animée par PATRICK POIVRE D'ARVOR, Antenne 2, 14 octobre 1992.

² C. BONN, « *Littérature maghrébine et espaces identitaires de lecture* », in *Présence francophone*, n°30, 1987, pp 7-15.

³ R. JAKOBSON, in J. Y. TADIE, *La critique littéraire au XX s.*, Belfond, 1987, p.37.

⁴ *La Voyeuse interdite* (1991), *Garçon manqué* (2000).

se cristallisent et trouvent leur expression dans une écriture singulière. Un pan de leurs histoires est commun, leurs oppositions philosophique et religieuse est en somme l'éternel conflit binaire de l'orient et l'occident.

Nous avons tenté de vérifier si Nina Bouraoui, comme tant d'autres écrivains, qu'ils appartiennent à l'une ou l'autre aire culturelle, en tant que symptôme d'une sensibilité littéraire, est marquée par un fond universel anthropologique commun celui de l'existence et de ses aléas.

Par ailleurs, les deux textes ainsi confrontés nous ont révélés que la particularité de Nina Bouraoui résidait dans cette fougue d'écrire, de se dire avec des mots, pour apaiser ses contradictions, comme d'autres le font avec la musique et la peinture.

Nous faisons l'hypothèse que l'écriture de Bouraoui est fondamentalement du côté des devenirs et ce surtout lorsqu'elle semble vouloir être une manière d'exorciser les monstres intérieurs d'échapper au poids parfois lourd de l'existence. Surtout lorsqu'elle fait monter le problème de la double culture (peut-être un faux ou mauvais problème ?) et qu'on tente de faire croire qu'il s'agit de réconcilier les contraires. C'est là certes un des habits importants de l'œuvre. Mais nous verrons dans la deuxième et la troisième partie que son écriture excède cela et ouvre vers des dimensions plus profondes, plus vitales (au sens où il s'agit pour elle de faire passer la Vie « sur le vivable et le vécu ¹».

C'est cela qui la rend écrivaine.

Romancière à la croisée de deux cultures algérienne et française, son œuvre offrait une bonne opportunité pour tenter de dévoiler un certain nombre d'aspects relatifs aux nouveaux territoires identitaires qui se dessinent à

¹ Gilles DELEUZE, Critique et clinique, Les Editions de Minuit, p.11.

l'horizon de ce siècle mais territoires comme « processus » dans le cas de Bouraoui.

Nous considérons que l'écriture loin d'être uniquement une pratique, permet d'échapper au poids parfois lourd de l'existence. Quand on est issu d'une double culture et qu'on tente de réconcilier les contraires, les mots peuvent servir à effacer les aspérités et aplanir les angles. C'est comme cela que nous pensons que Nina Bouraoui tente d'échapper au dilemme d'être doublement atteinte.

Le choix des romans fut motivé d'abord, par le succès littéraire de son 1^{er} roman *La Voyeuse interdite*, qui en 1991, obtint le prix Inter, alors qu'elle n'avait que 24 ans et ensuite par son 9^{ème} roman, *Mes Mauvaises pensées* qui obtint le prix Renaudot en 2005.

De ces deux romans que nous considérons comme charnières, nous tenterons de circonscrire la poétique de Nina Bouraoui.

PROBLEMATIQUE :

Notre problématique sera traitée en trois parties.

1) Nous tenterons de démontrer dans la première partie l'aspect « dysphorique » du monde représenté à partir du regard de la narratrice, de sa difficulté d'être femme dans un pays musulman. Cela transparaîtra à travers la représentation négativiste qu'a la narratrice des femmes algériennes, citées sous la dénomination de « Mauresques » en général et de « Fikria », narratrice-personnage, en particulier selon l'outil d'analyse que nous empruntons à Philippe Hamon.

Les personnages que sont le père, la mère, les deux sœurs Zohr et Leyla ainsi que Ourdhia et la nageuse que nous considérons comme entités satellites en

orbite autour du personnage central, seront analysés dans leur typologie, leur psychologie et leurs rapports, témoigneront de cette difficulté.

L'aspect poétique se sentira comme une thérapie au silence et à l'enfermement qui s'exprimera dans l'activité d'écriture.

Le travail du style dont usera Nina Bouraoui va consister en l'étude du langage dans sa fonction poétique à travers certaines caractéristiques propres à l'écriture de notre romancière. Cette fonction esthétique se concrétisera à travers d'abord le jeu de mots considérés dans leur musicalité que sont les paronomases, unité minimale phrastique ainsi que la mise en abyme qui marquera la distance que prend l'auteur par rapport à la fiction.

Certains traits relatifs au style de Nina Bouraoui seront considérés comme ayant une parenté avec la littérature baroque et cela se sentira à partir de la récurrence de certains thèmes évoqués et surtout la violence d'un dire à travers l'exubérance macabre où la mort et les cadavres sont mis en exergue.

Nous concluons par le dernier point et qui est la position du lecteur et son interpellation, la variation du point de vue à travers la focalisation mêlée et l'identité de la narratrice comme sujet pluriel, représentant toutes les femmes. Nous nous poserons tout au long de cette étape la question du pourquoi d'une telle représentation négativiste et dysphorique du monde et de la difficulté d'être femme.

En définitive, notre analyse du 1^{er} corpus *La voyageuse interdite* s'articule autour de la difficulté d'être femme suite à la claustration, la dénégation et de la mise en marge de l'élément féminin dans la société algérienne.

2) De la difficulté d'être femme à la difficulté d'être tout simplement la deuxième partie s'y consacrerait.

L'espace qui pour nous serait le creuset de toute expérience humaine est un indicateur de l'adhésion au monde où nous découvrirons l'Algérie, Alger et le lieu d'origine de l'enfance.

Pour cela, le labyrinthe de l'existence participera à cette difficulté d'être qui s'exprimera d'abord par la tendance à se perdre que ce soit dans la ville ou dans le livre. La fragilité identitaire, cet entre-deux douloureux et le flottement générique troubleront son appartenance. La tentation n'est que plus grande pour tenir « le fil d'Ariane » et pouvoir s'inventer en s'écrivant à travers l'autofiction pour échapper à ce conflit identitaire.

3) La troisième partie sera consacrée à lui retrouver les repères et les filiations littéraires où nous sonderons l'imaginaire de Nina Bouraoui qui nous permettra de revisiter ses obsessions : le lien indéfectible avec la mère, ses réminiscences de son enfance perdue, Virginia Woolf et Hervé Guibert l'accompagneront pour déboucher sur ce style de la coupure et de l'ellipse. Enfin la récurrence de certains motifs se verra comme un tic linguistique, incantations pour exorciser un trop plein de mauvaises pensées. Comme une délivrance l'acte amoureux, sexuel est déjoué dans l'activité d'écriture.

Notre approche s'est voulue éclectique, puisque notre première partie s'est penchée sur l'aspect thématique relatif à la femme comme thème central, dont les sous-thèmes ont été les Mauresques et Fikria personnage principal, la description de cette thématique a été abordée selon l'outil d'analyse structuraliste développé par Philippe Hamon.

La deuxième et la 3^{ème} partie furent traitées selon une approche psychanalytique, citant Bachelard, Durand et Lacan.

Wittig, Irigaray, de Beauvoir et Kristeva furent sollicitées pour leur théorie féministe pour expliquer les aspects du rapport sexe/genre.

Notre approche se veut adéquate aux corpus que nous traitons, pour la raison que l'œuvre a une fonction tout à la fois de création et de dévoilement du moi ; d'une conscience qui nécessairement engage une pensée spécifique du rapport au monde.

Merleau-Ponty la définit comme :

« Une philosophie qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur « facticité »¹.

Georges Poulet en déduit cette loi générale :

« Dis-moi quelle est ta façon de te figurer le temps, l'espace, de concevoir l'interaction des causes ou des nombres, ou bien encore ta manière d'établir des rapports avec le monde externe, et je te dirai qui tu es.² »

L'œuvre d'art est selon Jean Rousset :

« L'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée (...) amalgame d'une forme et d'une expérience ».³

Marcel Proust affirmait dans son *Contre Sainte-Beuve*⁴ que « le style n'est pas affaire de technique mais de vision, que l'œuvre engage une perception du monde singulière qui fait corps avec le matériau dont elle est faite, il définissait le style dans sa double réalité indécomposable de création linguistique et d'univers sensible ».

Dans cette perspective A. Béguin fait remarquer que :

« La distinction entre moi et les objets, qui me fait croire que mes organes de perception « normale » enregistrent l'exacte copie de la réalité. »⁵

¹ D. BERGEZ, et alii, « Entre moi et moi » *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Nathan édition 2002, p. 120

² D. BERGEZ, et alii, op. cit, p.121.

³ J. ROUSSET, *Forme et signification*, Cérès Editions, Paris, 1996, p. 146.

⁴ IG. GENGEMBRE, *Les grands courants de la critique littéraire*, Mémo Seuil, Paris, 1996, p.22

⁵ Cf. A. BEGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José corti, 1939.

L'un des concepts majeurs de la critique thématique est donc celui de relation ; c'est par son rapport à lui-même que le moi se fonde, c'est par sa relation à ce qui l'entoure qu'il se définit.

Les travaux sur Bouraoui se sont multipliés durant ces années suite à l'intérêt suscité par les médias après le succès de ses romans à commencer par *La Voyeuse interdite* qui reçut le Prix Inter en 1991 et *Mes Mauvaises pensées* avec le prix Renaudot en 2005. La critique littéraire s'est intéressée à sa production à travers les études de certains universitaires qui se sont penchés sur son style.

Les études entreprises jusqu'ici sont arrivées à définir l'écriture de Nina Bouraoui qui pour certains a été une écriture greffée, qui pour d'autres elle serait le symptôme d'une perte.

Mon chemin a croisé cette romancière après la lecture de son premier roman. L'onde de choc ressenti par la violence de son écriture à vouloir dire les choses d'une manière si singulière m'a secoué. J'ai été fasciné par la vérité de la fiction.

1^{ère} PARTIE :

La difficulté d'être femme

Introduction :

La voyeuse interdite relate les tourments d'une adolescente musulmane, dont la forme est celle d'une longue plainte reflétant le discours intérieur de la narratrice. Ce 1^{er} roman met en scène une jeune fille nommée Fikria, personnage central, observateur, assignée à résidence, retranchée derrière sa fenêtre, entraînant le lecteur de l'autre côté du regard, en lui communiquant un peu de la douleur d'une existence.

Fikria est piégée dans la maison paternelle qui constitue l'espace de réclusion, lieu de négation de sa féminité, dans un décor mi-rural, mi-citadin à la périphérie de la ville, Alger, gagnée par l'exode à la lisière des bidonvilles implantés au début des années soixante dix.

La seule escapade à l'ambiance asphyxiante de la maison familiale est le regard qu'elle jette sur la rue à travers la fenêtre de sa chambre et qui lui permet de s'accrocher à la réalité ambiante.

L'angoisse de l'échec, du silence, du néant, suinte de cet espace et condamne par avance l'espoir de cette jeune fille derrière sa fenêtre.

Le regard est le seul moyen, le dernier mode de saisie du réel pour "la voyeuse", désormais son seul pouvoir est de voir.

La voyeuse interdite pose la thématique du regard qui observe, et qui est aperçu, vu ou mieux se laisse voir et par conséquent fait l'objet d'un interdit¹ au sein du groupe.

Dans cette perspective, le récit est conduit du point de vue du personnage principal isolé et à travers le regard duquel nous découvrons la rue, les gens, la ville...

Ainsi la description des gens, de la ville va être un acte spécifiquement littéraire, les mots n'étant pas un simple reflet des choses mais le moyen grâce

¹ - Cf. Souad KHODJA, *Les algériennes du quotidien*, ENAL, Alger, 1985.

auquel la narratrice individualise sa propre vision du monde pour susciter celle que le lecteur s'en formera à l'issue de la lecture finale du roman.

Tout au long du texte, le regard de la négativité transforme le réel en une vision mutilée à travers la mise en cage de la " voyeuse" qui le restitue en tranches de vie, toujours derrière sa fenêtre.

Chapitre 1 :

La négation de la femme

Le regard de *La voyeuse interdite* oriente la description qui a pour fin de mettre en scène des réalités typiques de la société algérienne en fonction de son statut de femme cloîtrée.¹

En ce sens, la description va s'intégrer à l'univers mental, au monde intérieur de la narratrice qui l'amorce et la subjectivise.

Nous tenterons à travers notre analyse de déterminer la fonction du regard réduit à un simple acte négateur et qui n'est que le résultat de la mise en marge de l'élément féminin dans la famille algérienne. Ce regard négativiste se manifeste à travers la description et le discours du personnage principal, Fikria, la narratrice.

- Les signes qui, dans notre corpus, ont un rôle démarcatif, introductif permettant ainsi à la description de s'insérer dans ce grand ensemble qu'est le récit soumis à l'analyse.

Ces signes vont ainsi être des balises encadrant des descriptions prenant en charge le thème de la femme comme thème introducteur de la description.

- La prédication mettra en évidence la vision négativiste qu'a la narratrice de la femme, vis à vis des sous thèmes que sont les « Mauresques » ainsi que d'elle-même, « Fikria », en temps que personnage principal.

A cet effet, nous empruntons notre outil d'analyse relatif à la description à Philippe Hamon²

- Les personnages seront à tour de rôle étudiés selon leur typologie, leur psychologie et leurs rapports.

¹ Les thématiques de la claustration, du regard et de l'interdit sont souvent évoqués dans les romans des écrivains maghrébins (R. BELAMRI, *Regard blessé*, Paris, Gallimard, 1987 ; T. BEN JELLOUN, *Les yeux baissés*, Paris, Le Seuil, 1991 ; M. MOKEDDEM, *L'interdite*, Paris Grasset, 1993.)

² P. HAMON, *Du Descriptif*, Hachette, Paris, 1993.

1 - Postures :

Avant d'être exposition du monde, la description est d'abord mise en scène de certaines "postures" du destinataire et du destinataire du texte. Elle installe dans le flux textuel, un nouvel horizon d'attente¹, un nouveau pacte de lecture, elle convoque dans le texte un nouveau statut du lecteur.

Au point de départ, il faut souligner la double relation, implicite et explicite, qu'établit l'œuvre narrative d'un côté entre Nina Bouraoui et le lecteur virtuel, de l'autre entre un narrateur et un narrataire, qu'il soit désigné ou sous-entendu :

« Le lecteur se trouve installé dès les premières lignes dans un récit de pensées »².

Un monologue intérieur nommé « discours immédiat » s'établit selon G. Genette :

« Puisque l'essentiel n'est pas qu'il soit intérieur, mais qu'il soit d'emblée (« dès les premières lignes ») émancipé de tout patronage narratif, qu'il occupe d'entrée en jeu le devant de la « scène » ».³

« C'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait le personnage et ce qui lui arrive. »⁴

Dans notre 1^{er} roman *La Voyeuse interdite*, les événements nous sont relatés à travers la voix et le regard de Fikria, narratrice. Elle est la voyeuse principale, le lecteur devient lui aussi voyeur ou plutôt omnivoyeur qui regarde les fantasmes de la voyeuse qui, située dans un espace exigu, limitée à sa seule voix, n'a pas autre chose à faire qu'à envoyer des appels au lecteur.

¹ Cf. H.R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1978.

² E. DUJARDIN, *Les Lauriers sont coupés*, Garnier Flammarion 1968, p.9

³ G. GENETTE, *Figures III*, Editions du Seuil, 1972, p.191.

⁴ E. DUJARDIN, *ibid.*, p.9

Ainsi de nombreux clins d'œil lui sont adressés tout au long du récit, en opérant des manœuvres méta-discursives telles que :

« **Regardez** nos âmes ! Elles sont gangrenées, **sondez** nos esprits au lieu de **vous** engouffrer amers et désireux dans notre cavité, impasse aspirante et inspiratrice ! » (p.14)

« Près de ma chambre, il y a un jardin d'hiver paradoxal **pensez-vous** dans ce pays où la chaleur ne fait jamais défaut ! » (p.24)

« Ma mère ne se cache même plus pour arracher les rares fleurs arrivant à terme ...effrayée par ce qu'on appelle banalement les choses de la nature, elle s'acharne quotidiennement sans remords sur les misérables pousses de couleur. **Comprenez** bien ! la fornication florale pourrait me donner des idées ! » (p.25)

« Ouais ! J'ai lâché prise mon Dieu, ça **vous** étonne ? » (p.105)

Ainsi le lecteur devient un personnage associé de l'histoire et de la narration, et sans la circulation du regard de la narratrice rien ne se livre. Ce lecteur type prévu par l'auteur est un collaborateur, un voyeur.

« Le mensonge s'insurge un jour dans votre vie. Difficile de savoir (...) mais c'est toujours la vitre du réel qui se brise en premier, et nous nous laissons alors déporter par notre propre jeu vers un voyage sans valise. » (p.10)

Un monologue intérieur traduit la parole de la narratrice qui tente de projeter ses propres fantasmes sur le lecteur en usant d'une stratégie de persuasion pour le contrôler, insérant dans son discours des éléments destinés à aider le lecteur non seulement à intégrer son univers imaginaire mais aussi à

entrer facilement dans l'organisation du discours si bien décrit par Roland Barthes :

*« Je puis m'en faire le voyeur : j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion; le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée. Perversité de l'écrivain (...) double et triple perversité du critique et de son lecteur, à l'infini. »*¹

D'entrée de jeu, donc, entente explicite entre tous : derrière la fiction, narrateur et narrataire iront ensemble à la découverte d'une histoire.

Seul l'auteur implicite est présent dans le livre lui-même. Il est celui qui organise le texte.

*« Dès que le narrateur est représenté dans le texte, nous devons postuler l'existence d'un auteur implicite au texte, celui qui écrit et qu'il ne faut en aucun cas confondre avec la personne de l'auteur en chair et en os (...) Quand au lecteur, il ne doit pas plus être confondu avec les lecteurs réels, il s'associe ou non aux jugements de valeurs implicites du livre. »*²

Ce sont les rapports entre : auteur implicite, narrateur, personnage et lecteur implicite qui définissent la problématique de la relation.

L'auteur abstrait, affirme Japp Lintvelt³, représente le sens profond de l'œuvre littéraire et le lecteur abstrait fonctionne comme l'image du destinataire présumé, destinataire idéal capable de concrétiser le sens total de l'œuvre.

¹ R.BARTHES, *le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, coll."Tel Quel", 1973, p.31.

² O. DUCROT / T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. du Seuil, 1972, pp.412-413.

³ Cf., J.LINTVELT, *Essai de typologie narrative*, « le point de vue », Paris José Corti, 1981.

L'activité de l'esprit est sûrement plus nécessaire alors, dans la réception. L'œuvre se fait quand le lecteur coopère.

Toute cette activité se passe dans un espace extrêmement restreint et cet espace a un rapport direct avec le « Je », le point de focalisation.

En conséquence, si la description est liée nécessairement au regard de la narratrice du roman *La voyeuse interdite*, ceci dit, il dépend d'un lieu de la narration qui sera déterminé à partir de la focalisation, du point de vue.

La voyeuse interdite est un texte anthropocentrique. Il est centré non seulement dans et par les descriptions; le regard de notre héroïne les prendra en charge et les organisera par rapport au moi héros regardant, émotionnellement et idéologiquement.

La description constitue alors l'ouverture qui annonce le mouvement et le ton de l'œuvre; elle élargit les perspectives narratives. Elle établit cette complicité rythmique entre le climat physique et le climat humain. Elle se dote d'une fonction picturale.

En détournant le regard vers le milieu ambiant, elle constitue une ouverture comme la fenêtre. La description fait voir.

Selon Gérard Genette :

« *Narrer et décrire sont deux opérations semblables en ce sens qu'elles se traduisent toutes deux par une séquence de mots (« succession temporelle du discours ») mais leur objet est différent : la narration restitue « la succession temporelle des événements », la description représente « des objets simultanés et juxtaposés dans l'espace ».*¹

Selon Philippe Hamon, une description résulte de la conjonction d'un personnage (P) avec un décor, un milieu, un paysage, une collection d'objets. Ce milieu, thème introducteur de la description (TH.I), déclenche l'apparition

¹ G. GENETTE, « *Frontières du récit* », Communications, n°8, 1966, p.156.

d'une série de sous thèmes, d'une nomenclature (N), dont les unités constitutives sont en relation métonymique d'inclusion avec lui, sorte de "métonymie¹ filée".

Chaque sous thème peut également donner lieu à une expansion prédicative (PR), soit qualificative (PR q), soit fonctionnelle (PR f), qui fonctionne comme une glose de ce sous thème. En nous situant dans la perspective de Philippe Hamon, la formule de la description type sera :

P + F + TH.I (N + PR q / PR f)

P -----> personnage

F -----> fonction (regarder)

THI -----> thème introducteur de la description

N -----> une série de sous thèmes, de nomenclature N dont les unités peuvent

donner lieu soit à une prédication ² qualificative (PR q), soit fonctionnelle (PR f).

Effectivement, dans notre corpus, elle est sentie par le lecteur comme tributaire de l'œil du personnage qui la prend en charge comme nous le montrons dans le tableau suivant :

¹ « La métonymie consiste à prendre la cause pour l'effet, le contenant pour le contenu, etc. » ; « La métonymie est transfert du nom par contiguïté de sens », in Groupe Mμ, *Rhétorique générale*, Editions du Seuil, 1982, p.117.

² « Les attributs, aussi bien que les actions jouent le rôle de prédicats dans une proposition », T. TODOROV, op. cit., p.288.

Personnage	Notation une pause	Verbe de perception	Notation d'un milieu transparent	Objet à décrire
« je » « FIKRIA »	immobile	regarde	la fenêtre	description

La « voyeuse interdite » est comme ses consœurs, figée dans l'embrasement de la fenêtre, observe le monde.

Cette citation le montre bien :

« Un jeu d'ombres, de lumières et de nuances habiles entre le clair et l'obscur révèle la présence des jeunes filles avides d'évènements, encadrées par leurs fenêtres, debout droites et sérieuses derrière la popeline des rideaux clos, elles ornent comme des statuts érigées à la gloire du silence et de l'aparté les immeubles vétustes ; réduites à l'état de pierre inanimée, prêcheuses muettes, guetteuses clandestines, vicieuses ignorantes suspendues par un fil divin au dessus de la chaussée des fantasmes... ». (LVI, p.11).

La description va ainsi s'insérer dans l'ensemble du récit grâce à des embrayeurs que sont les signes démarcatifs.

Dans « La voyeuse interdite », l'information qui circule est prise en charge ou relayée par une parole qui a en général la forme d'un pseudo monologue intérieur, qui est en fait un discours intérieur narrativisé ¹, un récit de pensées, traditionnellement désigné sous le terme « d'analyse ». En effet, des scènes de confidence entre le narrateur et son narrataire, saisies, tel un procédé stylistique, permettent à l'auteur de détourner perpétuellement à son profit les

¹ G. GENETTE, *op. cit.*, p.191.

pensées et les paroles de ses personnages, de les remplacer par son propre monologue qui est un signe essentiellement démarcatif introduisant une description.

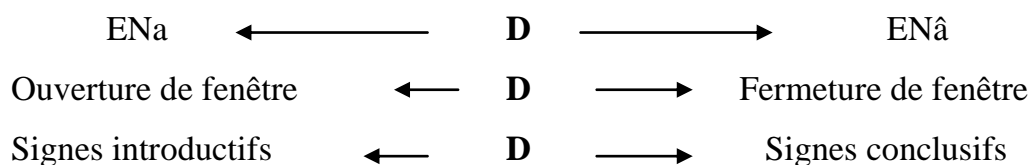
Fikria est une héroïne fortement introspective, il est naturel qu'elle ne trouve guère qu'elle-même à qui confier ses secrets dans une société où chacun, à commencer par ses parents, font à ses yeux figure d'ennemis.

« Coupables de s'ennuyer, de haïr leurs parents, coupables d'en vouloir aux hommes de la rue, ces troubleurs de sommeil, coupables d'exposer leur chair coupée pour trouver un grain de plaisir, un fond de mystère dans cette existence sans raison alors que le bonheur est si proche, juste là, dans une chambre obscure, au bord de la mer, à l'est d'Alger ! ». (p.83)

En cela la description fonctionne comme l'aparté au théâtre, où un participant à l'action transmet dans une parenthèse de celle-ci et par le biais d'un pseudo monologue intérieur, une information directement aux spectateurs.

Cette fonction démarcative de la description contribue à assurer la cohésion globale de l'ensemble du texte et la cohésion interne de la description. Cette dernière (D) en tant qu'unité démarquée, est encadrée par des énoncés narratifs (ENa ENâ)¹.

Nous remarquons dans notre corpus que les signes démarcatifs, introductifs et conclusifs de la description vont se manifester avec l'ouverture et la fermeture de la fenêtre.



¹ PH. HAMON, op. cit, p.167.

Les passages suivants nous le montrent bien :

« Fatiguée par le semblable, le répétitif et le vide de la solitude, mon corps cède son ballet de gestes énergique mais inutile au repos des sens. J'approche alors ma chaise de la fenêtre et laisse tomber mes yeux sur une rue sale animée par des garnements pas assez vêtus et des fillettes désœuvrées. » (p.68)

« Je me risque à ouvrir ma fenêtre (...) 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'événement, 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)

Philippe Hamon note que :

« Toute entrée ou sortie, tout déplacement de temps, de lieu et de personnage, mention d'un seuil ou d'une frontière franchie, en effet, tend à introduire du « nouveau » dans un texte, donc à déclencher « naturellement » une description »¹

Il s'agit bien dans notre corpus de marquer et de conserver les frontières entre éléments textuels différenciés, mais aussi de « naturaliser »² ces frontières, de gommer les points de sutures trop évidents entre des modes d'énonciations différentes.

¹ PH. HAMON, Op. Cit, p.166.

² A.-J. GREIMAS, *Du sens*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p.168.

En cela, les descriptions prises en charge par le regard de la narratrice, vont s'installer grâce aux syntagmes introducteurs.

Dans notre corpus le déplacement, la mention du seuil, les frontières franchies ne relèvent que du regard, car le personnage principal est considéré comme immobile, et dans ces conditions seul son regard permet cette ubiquité.

La thématique du regard est au sommet de la hiérarchie du roman ; la « voyeuse » est condamnée à rester muette car le silence est de rigueur, ainsi la parole s'efface derrière le regard.

C' est pourquoi, toute notation de mutisme du personnage annonce une description :

« Nous mangeons accroupis autour d'une table basse avec un seul pied pour la soutenir, nos jambes croisées se frôlent parfois mais aucune parole, aucun regard ne trahit le silence un peu solennel imposé par l'homme de la maison ». (p.23)

« Je me reconnais dans ces visages dont la dureté est accentué par des teints blafards et des cheveux trop noirs, dans ces corps laiteux qui se déplacent en silence dans la semi pénombre du huis clos infernal. Les gestes ralentis se complètent les uns les autres (...) sans un mot, ils s'affairent autour d'une table, d'un plan de travail ou devant l'écran muet de la télévision... ». (p.26)

Dans ce silence total imposé par le père, il ne reste à *La Voyeuse interdite* que les yeux pour regarder, retranchée derrière sa fenêtre.

En effet, on constate dans notre corpus que la fenêtre fait partie d'un ensemble thématique plus vaste, composé de :

- 1- un lieu clos, (la maison paternelle),

- 2- un lieu intermédiaire (la fenêtre), qui constitue pour Fikria, un seuil, une frontière, une limite, une ligne de démarcation entre le foyer, (l'espace de la femme) et l'extérieur.
- 3- un lieu ouvert (la rue, le panorama urbain, la ville) celui de l'homme, un espace illimité.

« Les cors et les basses la prévinrent du danger mais la femelle amoureuse de l'air et de la lumière continuait à valser entre un rêve et une mince ouverture spatiale, un fragment de liberté qu'elle humait à perte d'haleine ; elle s'accrochait à la pauvre rambarde qui essayait désespérément de blesser ses doigts pour la faire reculer mais Fikria n'avait jamais mal à cause des choses... » (p.103)

Nous nous penchons sur ce que nous venons de développer et nous nous apercevons que les signes introductifs et conclusifs de la description sont fortement liés à la thématique du regard et de la parole interdits.

Ces deux ensembles privilégiés peuvent être distingués dans cette thématique à la fois démarcative et justificatrice :

- le regard inquisiteur.
- la parole muette.

2 – La fenêtre comme frontière :

Partant du postulat phénoménologique selon lequel « voir c'est avoir à distance¹ », l'expérience du visuel sera celle d'une incomplétude et d'une frustration.

De cette perception du monde, dans la solitude du personnage, source de négation, c'est-à-dire dans le mépris de la réalité algérienne mais aussi dans un exercice tyrannique du regard qui devient le vecteur de constructions intellectuelles arbitraires. La fenêtre, de *La voyageuse interdite*, motif métaphorique et symbolique du regard délimite les deux univers anti-thétiques et irréconciliables. La vitre interpose une limite symptomatique du dualisme qui régit le rapport au monde. Si la fenêtre, lieu de prédilection de Fikria, personnage solitaire, symbolise la frontière entre deux mondes qui se côtoient sans pour autant se rencontrer et se reconnaître, elle promet aussi une échappée à Fikria captive d'une existence ritualisée et en porte à faux avec un entourage dont elle ne partage pas toujours les préoccupations insignifiantes.

La fenêtre focalise une ambivalence : celle du voyage immobile, du vagabondage, de l'errance. Loin d'être ouverture, elle renvoie Fikria à sa propre existence entre, d'une part, l'oppression des exigences des injonctions familiales, ainsi que des préjugés, et, d'autre part, la perspective moins réjouissante du mariage avec quelque « Syed »² ..., synonyme de nouvelles contraintes. Le cadre de la fenêtre fonctionne métaphoriquement comme le rappel des limitations imposées à l'existence de l'héroïne, de l'étroitesse de sa présente condition encore sous l'influence du conformisme de son milieu. Spectatrice résignée de sa destinée elle cherchera refuge près de la fenêtre. Cette attitude passive qui consiste à jeter sur le réel un regard désabusé, filtré par un écran qui joue le rôle de rempart protecteur, est symptomatique d'une

¹ M. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1985, p.127

² Syed veut dire monsieur ou grand monsieur

ambivalence, d'un dilemme non encore résolu, d'une attitude hésitante à la jonction de plusieurs influences et aspirations divergentes.

Fikria qui appartient à la catégorie des exilées prisonnières de la ville et condamnée à contempler la rue et les fenêtres de ses sœurs exilées.

Directement issu du motif labyrinthique, ce thème révèle la prégnance symbolique de la ville. Très souvent, la sortie en ville avec la mère pour la narratrice s'effectue comme une mésaventure.

« A mon tour, je baissais les yeux devant les jeunes garçons qui descendaient leurs braguettes en nous voyant ; ma mère, muette, laissait courir sur son corps cinq doigts étrangers. On ne pouvait rien dire, les femmes qui sortaient dans la rue étaient des poufiasses ! » (LVI, pp. 21-22)

La confrontation avec l'altérité et l'animalité est introduite par la métaphore de ce grouillement humain, image d'une population avilie qui menace l'intégrité du Moi. La confrontation avec la ville fait resurgir des peurs enfantines. Il suffit de se pencher à la fenêtre pour assister à des scènes de rue qui rejouent sans cesse le drame d'un exil polymorphe. Les hommes incarnent tous aux yeux de Fikria, un aspect de cette tranche effrayante que recèle la ville.

3 - Le regard et la parole :

L'insertion de la description dans notre énoncé est déléguée au personnage principal, s'énonçant par un « je » qui assume par ses regards les objets, les parties, les qualités constituant l'objet à décrire et deviendra spectacle, scène, tableau.

Le voir du personnage suppose et réclame un pouvoir voir et un vouloir voir que nous schématisons ainsi :

Pouvoir voir → Vouloir voir → Voir → Décrire

Le descripteur ainsi délègue sa compétence au personnage. Un certain nombre d'accessoires, de lieu, de postes et de postures sont réclamés.

Ce pouvoir voir est justifié par le fait que « la voyeuse » se trouve dans un lieu élevé pour une vue panoramique (du haut de sa fenêtre) ainsi qu'une lumière suffisante naturelle (le soleil) est invoquée.

« Là, spectatrice clandestine suspendue au-dessus de la ville, je ne risque rien. » (p.21)

« Ce matin, le soleil est plus haut (...) Epicentre de l'aventure, c'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre... » (p.9)

Le vouloir voir devient ce désir de regarder, justifié par la mention du trait caractériel caractérisant « la voyeuse » qui est le voyeurisme.

Les premières lignes de notre 1er roman fournissent un bon exemple de cette thématique justificatrice et introductrice de description.

« ...je suis l'œil indiscret caché derrière vos enceintes, vos portes, vos trous de serrures afin de dérober un fragment de vie... » (p.15)

Une autre façon commode de naturaliser l'insertion de la description dans notre énoncé, c'est de déléguer la déclinaison au personnage qui l'assumera par la parole.

Au lieu de « voir » le spectacle, Fikria « parlera » le spectacle, le commentera pour le descriptaire. L'énoncé descriptif est délégué à une énonciation descriptive, notre personnage principal est ici essentiellement, porte-parole.

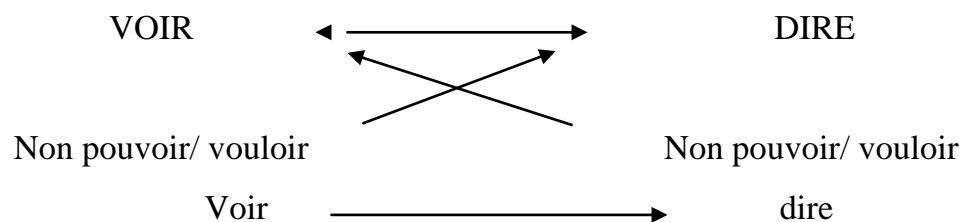
Cette parole demandera comme dans le cas de la description « optique », une certaine mise en scène spécifique dans notre corpus, et c'est précisément cette mise en scène qui deviendra le signal à la fois introductif du type :

Vouloir dire → Pouvoir dire → Dire → Description

L'objet décrit se présente comme monologue intérieur et réclame alors la mention de sentiments psychologiques, le désir de se confier.

La tranche descriptive, au lieu d'être présentée, assumée comme « scène », « tableau », « spectacle », « point de vue » comme dans la description « optique », sera ici assumée et dénommée comme discours, confidence. La source de l'énonciation est déléguée à « Fikria » tout au long du récit par le procédé stylistique du discours intérieur narrativisé considéré comme un récit de pensées.¹

¹ G. GENETTE, *Op, cit.*, p. 191.



Pour passer du « voir » au « dire », il faut passer par le « non – voir » ou « un non -pouvoir /vouloir - voir¹ ». Le « voir » implique la mention de l’inactivité et du mutisme et réciproquement.

Chaque description devient aussi un commentaire évaluatif, glosant ainsi le caractère négatif des spectacles vus ou rapportés.

Parmi ces spectacles, nous nous arrêterons sur celui des femmes que sont les « Mauresques » et « Fikria ».

¹ PH. HAMON, *Du descriptif*, op. cit. p.199.

Chapitre 2 :

L'image de la femme

Notre travail va consister à cerner comment l'image de la femme est perçue par le regard de la narratrice à travers ses descriptions.

Elles se présentent sous forme de fragments textuels constitués d'un certain nombre de thèmes.

Le « thème »¹ étant pour l'essentiel, défini «*par sa récurrence, sa permanence à travers les variations du texte* »².

C'est à J.-P. Richard qu'on doit la réflexion la plus précise et la plus utile sur le « thème » :

« *C'est, dans l'espace de l'œuvre, l'une de ses unités de significations : l'une de ces catégories de la présence reconnue comme y étant particulièrement actives.* »³

C'est alors que nous retenons dans « La voyeuse interdite », le thème de la femme et c'est à partir des sous thèmes les « Mauresques », « Fikria » que nous amorçons notre analyse selon la formule déjà citée :

P + F + THI + (N + PR q + PR f)

Nous entendons par prédicat, le terme qui permet de qualifier le sujet ou le complément d'objet direct avec un verbe. Le prédicat correspond en général au verbe. C'est ce qui est propre à quelqu'un, à quelque chose ; ce qui le distingue.

¹ « Cette notion désigne une catégorie sémantique qui est présente tout au long du texte », *Dict. encyclopédique des sciences du langage*, op. cit, p.283.

² R. GIRARD, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Nathan, Paris, 2002, p.125

³ Conférence donnée à Venise en 1974.

P----->	F ----->	THI ---->	N ---->
Fikria --> (Je)	regarde -->	les femmes → →	-les mauresques - Fikria

Le tableau ci-dessus formalise notre démarche puisqu'il s'agit d'étudier la prédication¹ relative d'abord aux « Mauresques », puis celle relative à « Fikria ».

¹ « *La prédication implique une évaluation.* » in J.C COQUET, *Le discours et son sujet*, 1, Ed. Méridiens Klincksieck, Paris, 1984, p.155.

1 –La femme, lieu de conflit :

Dés les premières lignes, la narratrice interpelle, le plus souvent sur un mode pathétique son lecteur sur les femmes d'Alger¹.

Ces dernières surgissent dans l'espace discursif identifiée par l'expression référentielle, péjorative et connotée : "les Mauresques". Un relevé statistique nous montre l'emploi récurrent et significatif du terme « Mauresque » que nous citons :

*«Chaque nuit, à tour de rôle, compagnes fidèles sans nom ni visage, nous nourrissons nos âmes (...); les **mauresques** plaintives se renvoient le murmure du semblable, l'hymne à la douleur commune... » (p.11)*

*« Venez sentir l'âcre parfum du vice (...) attrapez des fenêtres les rêves des **Mauresques** qui s'imaginent sous leurs couvertures un ballet de verges insatiables aussi cinglantes que le fouet du père... » (p.13)*

*«...elle pourrait avoir du charme cette **Mauresque** aisément enveloppée si un début de goitre ne lui donnait pas un air de bœuf en rut !» (p.79)*

*« Dominatrice des **Mauresques**, porte-parole du silence, maîtresse des Hommes et des choses, la rue, la ville, le monde m'appartient... » (p.99)*

*« Fikria, la **Mauresque** intellectuelle s'amusait à épier sans être vue et pourtant, depuis des mois, elle ignorait qu'un terrible complot se tramait sous sa chambre : elle allait devenir une femme. Une femme sous le corps d'un homme.» (p.104)*

¹ Cf., A. DJEBBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Réédition, Paris, Albin Michel, 2002.

«...les jeunes filles des fenêtres closes ; aujourd'hui, le chant des **Mauresques** pleureuses est curieusement dédié aux troubleurs de sommeil, de fête et de faits ...» (p.118)

« Dépliant leurs roues émeraude, affichant pierreries et bracelets d'époque, fières, effacées ou cancanières, les **Mauresques** occupent la totalité de mon salon. » (p.125)

« ...la vieille **Mauresque** soufflée par les gâteaux trop gras et le désœuvrement a retrouvé sa jeunesse d'antan, ricanant, critiquant, veillant, jurant, elle tournoie comme une guêpe affolée autour du miel... » (p.127)

«...la **Mauresque** professionnelle balance son ventre de droite à gauche, de gauche à droite, puis, ne distinguant plus la droite de la gauche, elle lui fait exécuter un cercle complet au dessus du carrelage sans tapis ;... » (p.129)

«...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 » (p.136)

« Pareilles à des lascives pleureuses, les **Mauresques** récitèrent les premières sourates du Coran pour se faire pardonner d'un Dieu trop lointain... » (p.141)

Dire "la Mauresque", c'est aussi convoquer le mythe de "l'orientalisme". Un mythe solidement ancré dans l'inconscient collectif métropolitain, explicable par la seule contextualisation historique relative au Maghreb et à l'Andalousie.

L'énoncé "la Mauresque" mobilise un déjà dit, un déjà écrit au sujet de l'Orient ¹. Les « Mauresques » sont les femmes typiques de "là-bas" et Fikria a une espèce de mépris pour ces femmes.

L'image de la « Mauresque » est grossièrement décrite à travers les passages suivants :

« Des femmes serrées les unes contre les autres comme des poules craintives caquettent sous l'abri d'un arrêt d'autobus. Un oeil curieux, une bouche tordue, un bras agité donnent vie aux paquets de chair ficelés dans des voiles grisâtres ; vues de ma fenêtre, les fantômes borgnes paraissent asexués mais, si on observe avec plus d'attention, on devine, se tortillant sous le costume traditionnel, des formes trop grasses pour être masculines. » (p.18)

« Les femmes de la maison ont renié frivolité et séduction, pieds nus ou en claquettes, elles sont des tas de graisse insignifiants flottant dans des robes peu seyantes ou des corps aux formes disparues toujours proches de l'évanouissement ; erreurs irréparables que la nature aurait pu épargner, cancéreuses sursitaires, elles sont les spectres de mes nuits sans sommeil ! ». (p.26)

« La génitrice n'était plus qu'un vulgaire colis déficelé, la surprise qu'il renfermait était une mauvaise farce ! Rien ne vivait sous les tissus et le papier de soie, il y avait juste un gouffre sans fond aux parois rugueuses et inconfortables. » (p.37-38)

« Arrachée de ses lointaines montagnes, la guérisseuse habita pendant quelques jours sous notre toit. (...) odeur de chèvre et d'herbes mouillées. Une

¹ Le mythe de l'orientalisme est vaste, complexe et tenace. Il puise son origine dans le fond des âges; ses racines se perdent dans l'histoire des croisades où après avoir évoqué le mépris des "Maures", il a suscité une véritable fascination de l'élite intellectuelle française dont il a peuplé l'inconscient collectif d'un cortège d'images d'un Orient fabuleux, somptueux, mystérieux et voluptueux. Des voyages de NERVAL et GAUTIER, d'HUGO, de BAUDELAIRE, de VOLTAIRE, de MONTESQUIEU, de CHATEAUBRIAND, de LOTI; les chemins qui mènent vers l'orient sont tapissés de préjugés et de stéréotypes.

tignasse rarement peignée dépassait en serpent revêches (...) Son corps versait sur chaque marche des parfums âcres, acides ou poivrés ; sans la voir, je devinais pas à pas son parcours matinal, la crasse tissait sur le sol un tapis d'odeurs lourdes et persistantes (...) son voile répandait au premier étage une odeur de viande faisandée, sur la rampe cinq doigts de sueur s'étaient agrippés, là, je trouvais un ongle noir, plus loin, l'aisselle s'était vidée contre un mur (...) je reniflais un jour le tuteur sec avec l'espoir de connaître enfin la douce senteur d'un bois né sous le soleil, quand terrassé par les effluves fétides du bois trompeur, je m'aperçus de ma naïveté ! Innocemment, je respirais à pleins poumons les gencives grises, les dents verdâtres, les chicots branlants, le palais boursouflé et les amygdales suppurantes de la sorcière ! Je vomis alors mon lait matinal. » (p.41)

« Tante K., épouse de siyed Z., a tété le même mamelon que ma mère, son mari, petit fonctionnaire véreux (...) La chair dégoulinante s'étale fièrement sur les coussins, un bas noir essaye désespérément de retenir la peau capitonnée mais la graisse dévastatrice troue le tulle afin de respirer (...) Un paquet de peinture sèche sur ses cils et tombe parfois en poudre bleu marine sur le trait grossier d'un khôl sombre. Un rouge gras entoure sa bouche en forme de sexe et se faufile dans des narines si béantes qu'on peut voir se dresser des cavités obscures une tapisserie de poils drus... » (p80)

« Le thé est servi, tante K. rajoute trois cuillerées de miel liquide et aspire bruyamment la menthe chaude en clignant des yeux, elle repose son verre, lance un rot sans crainte ni remords se frotte les mains et nous observe » (p.85)

« Lèvres timides t bouches gourmandes, ventres gras et côtelés, un orchestre désaccordé joue la symphonie bien connue de la basse-cour en folie ! Les mâchoires claquent dans l'air trop parfumé tandis que les plus

vieilles Sarrasines, accrochées aux murs comme des anciennes tentures ressorties pour la fête, tapent dans leurs mains pleines de corne et de souvenirs... ». (p.125-126)

C'est à l'intérieur de cet univers que la femme appréhendée comme catégorie figée, représentée par la mère, les sœurs, la tante et la cousine interchangeables va s'animer pour prendre vie dans le désarroi et l'agressivité.

Fikria sera la seule à se révolter, à lutter contre cette résignation, cette fatalité terrible qui permet à la tradition de se transmettre, tout ce que ces femmes ont connu et ont souffert.

Les tableaux suivants vont nous permettre d'abord d'organiser l'univers décrit et puis nous permettre de schématiser la perception qu'a la narratrice de ses consœurs mauresques à travers les prédicats qualificatifs attribués aux « Mauresques » et ceux fonctionnels attribués à « Fikria ».

Nos conclusions seront établies un plus loin.

<i>P</i> ---->	<i>F</i> ----->	<i>THI</i> ----->	<i>Nomenclature</i>
"Je" → « Fikria »	regarde →	les femmes →	les <i>Mauresques</i> « Fikria »

Prédicats fonctionnels
(Relatifs à Fikria)

- *détaille*
- *taillade*
- *arrache*
- *creuse*

Prédicats qualificatifs
(Relatifs aux « Mauresques »)

- *ornent*
- *corps laiteux*
- *poules craintives*
- *caquettent*

- *dissèque*
- *dépèce*
- *sépare*
- *désosse*
- *recolle*
- *taille*
- *soude*
- *allume*
- *regarde*
- *observe*
- *voit*
- *fait*
- *défait*
- *refait*
- *debout droites*
- *immobiles*
- *état de pierre*
- *muses inassouvies*
- *inanimées*
- *muettes*
- *guetteuses clandestines*
- *vicieuses ignorantes*
- *appâts moqueuses*
- *voleuses d'images*
- *cerclées d'interdits*
- *fantômes de la rue*
- *animaux cloîtrés*
- *femmes infantiles*

Nous remarquons la prédominance du vocabulaire de la dénomination, une accumulation de substantifs, de qualificatifs attribués aux « Mauresques ».

Tout au long de la caractérisation, la narratrice use volontairement d'un dire empreint de négativité :

« ... je regarde, j'ausculte, je dévisage pour rendre laid le sublime, sombre le soleil, banales les situations les plus complexes, pauvres les ornements les plus riches. » (p.15)

Ainsi, la caractérisation générale de la description des « Mauresques » se trouve métaphorisée par tout un lexique qui les identifie aux animaux et plus particulièrement à ceux réputés les plus démunis de cervelle.

Nous remarquons la récurrence des verbes tels que « caqueter », « piauler », « glousser », « glapir » qui ont un effet déshumanisant et qui sont bien imputés en partie à la claustration; mais la représentation n'en reste pas

moins dépréciative, désignant la « Mauresque » comme ayant une place à part dans la hiérarchie sociale du roman.

En définitive, nous assistons à ce que l'on pourrait définir comme une projection malsaine et morbide de la femme algérienne perçue par le regard de notre héroïne. D'où la réduction de la femme à « *une essence située à la croisée de l'humanité, de l'animalité et de l'immaturation enfantine à vie* ». ¹

« *Des femmes serrées les unes contre les autres comme des poules craintives caquettent sous l'abri d'un arrêt d'autobus.* » (LVI, p.18)

« *Rime a quinze ans (...), elle pourrait avoir du charme cette mauresque aisément enveloppée si un début de goitre ne lui donnait pas un air de **bœuf en rut** !* » (LVI, p.79)

« *Lèvres timides et bouches gourmandes, ventres gras et côtelés, un orchestre désaccordé joue la symphonie bien connue de la **basse-cour en folie** !* » (LVI, p.12)

« *La vieille Mauresque (...) tournoie comme une **guêpe** affolée autour du miel de la nouvelle histoire...* » (LVI, p.127)

« *La **sauterelle** enceinte de l'évènement sautille autour de ses hôtes en vantant les mérites de sa fille, seule féconde de la maison,...* » (LVI, p.128).

Cette caractérisation se manifeste aussi par tout un lexique lié à l'incapacité des femmes à agir, signifiées par des attitudes passives devant le monde masculin.

Les « Mauresques » souscrivent ainsi, chacune dans un registre dépréciatif particulier, aux stéréotypes de la débilité mentale, de la résignation et de la servilité. Traits qui suscitent le jugement sévère et le mépris de la narratrice plus exaspéré qu'apitoyé.

¹ N. KHADDA, *Représentation de la féminité, dans le roman algérien de la langue française*, OPU, Alger, 1991, p.169.

2 – Le regard interieur:

Fikr en arabe veut dire intellect et donc Fikria réfléchit sur sa condition et celles des femmes dont elle ne voudrait pas partager la destinée. Elle est la Mauresque intellectuelle.

C'est pourquoi, dans le regard que porte la narratrice sur elle-même (Fikria), la nomenclature est à dominante fonctionnelle. Le lexique est violent, à l'image d'un boucher, d'un anatomiste, d'un médecin légiste ou d'un intellectuel, qui dissèque et coud, analyse, explique, déduit, induit, opère et synthétise.

« Je détaille mes cibles avec une sonde et un verre grossissant, j'arrache les vêtements, taillade la peau, je creuse jusqu'aux chairs, je dissèque, dépèce, sépare, je désosse et recolle les bouts détachés, je taille en pointe et ressoude le tout quand il n'y a plus rien à découvrir, je fais de leur viscères une « mappe vie » où serait établie une biographie intéressante à parcourir... ». (p.16)

C'est avec cette violente activité intellectuelle que se distingue Fikria et cela l'autorise à se désolidariser de ses sœurs Mauresques :

« La solitude m'a enseigné la froideur, l'égoïsme et la résignation. Je ne sais plus pleurer pour les autres. J'ai oublié. J'ai égaré la notice explicative du bon fonctionnement de la machine lacrymale. Tête lourde et bouche sèche, j'ai beau me forcer, rien ne vient, hormis une grimace dans le miroir qui me fait à peine sourire. Et même si je me souvenais à quoi bon ? » (p.62)

« Fikria n'avait jamais mal à cause des choses ; pendant toute son enfance 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 ». (p.103-104)

Les « Mauresques » n'ont pas toutes une voix. Fikria seule a droit à la parole. Elle arrive à comprendre qu'elle mérite d'être libre ; pourtant, elle ne comprend pas comment y arriver.

Ainsi elle essaye d'abord de briser cette fatalité par une transgression du code traditionnel. Elle fume une cigarette.

« C'était un jour d'automne. Mélancolique quand tout se meurt sans moi, je me sentais cependant plus légère que les autres jours. Était-ce un premier instant de bonheur ? Les feuilles disparaissaient au fil des heures laissant ainsi l'unique arbre du jardin et nu et porteur de nouveaux horizons. Mon champ de vision s'était considérablement agrandi et, joyeusement, j'allumais une cigarette devant la ville entière ! ... comment résiste?! » (p.66-67)

Que cet acte agrandisse son champ de vision, c'est le thème du regard mais cet acte signifie aussi sur plusieurs fronts symboliques une prise de parole et une prise de position.

D'abord dans « La voyeuse interdite », seuls les hommes ont le droit de fumer. Ces hommes sont représentés par le chauffeur :

" Aux douze coups de midi, le chauffeur fait vrombir son moteur, la rumeur s'accroît, le bourreau brûle mes derniers instants de liberté en grillant 'un coup de soufre ses colonnettes de tabac, les minutes partent en fumée. » (p.105)

Le père et les Sarrasins :

« Dans une chambre inconnue, les sarrasins, éloignés de leurs dissemblables, égrènent le temps en buvant des petits verres jaunes remplis à ras bord d'alcool anisé. Ils fument,..." . (p.129)

- Le mari hypothétique :

« ... mais je crois apercevoir à l'arrière de la voiture une silhouette masculine cerclée d'un halo de fumée bleue ». (p.101)

Personne n'ignore que fumer devient un rite, il se prête singulièrement à sécréter un « *mythe d'aujourd'hui* »¹.

Si on se tourne du côté de la littérature, la liste est longue, où l'on trouve des images qui entretiennent ce mythe.

Aussi, la cigarette est mythique sans doute parce qu'elle est liée à la pensée, à la ruminantion, à la cogitation. Elle est le symbole d'un état d'âme en même temps d'une âme qui pense, elle est la réflexion silencieuse, qui se déroule secrètement, à l'insu des autres, pareille à Fikria, à toutes celles qui seules pensent en silence à leur existence.

Fikria n'ayant personne à qui se confier puisque la parole est confisquée par le père, symbole de la loi, représentant le groupe, ne peut que cogiter, ruminer sa pensée.

Ainsi la cigarette reflète cet état d'âme, cette réflexion silencieuse d'une part, elle représente d'autre part, une tentative de rébellion contre l'hégémonie du mâle.

« *Tout se passe comme si le texte s'assignait comme objectif d'endosser le mal, la folie, la mort pour dépouiller les vieilles servitudes, comme s'il lui fallait assumer –sans sublimation – tous les désirs qui travaillent le corps et l'esprit, pour démasquer le refoulé social, politique, religieux et libérer l'homme nouveau (la femme nouvelle) en déplaçant les censures* ». ²

¹ Cf. *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, sous la direction de P. BRUNEL, Editions du Rocher, 1999.

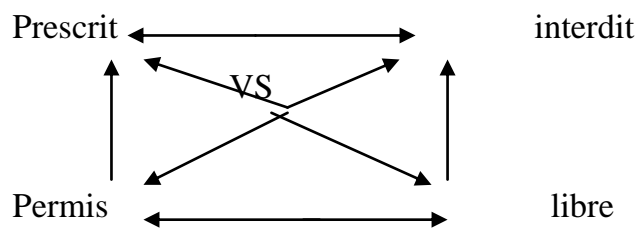
² N. KHADDA, op. cit., p.169.

Notre personnage, Fikria introduit avec l'acte de la cigarette une logique de l'écart qui déstabilise la représentation traditionnelle de la femme, définie par les poncifs de la pudeur.

Dans cette perspective, les différences entre le statut de l'homme et de la femme sont pertinentes. Une signification déterminée émerge sur la base de ces différences. Le carré sémiotique représente cela de la manière suivante :

« *Tout texte se présente comme un jeu de différences, un dispositif réglé d'écart différentiels (...) La structure élémentaire sera donc différentielle et oppositive, cela veut dire qu'il y a :*

- *deux termes présents simultanément,*
- *une relation entre ces deux termes. (un terme seul est dénué de signification) (Vs= désigne cette relation oppositive et différentielle). »¹*



Dans cet axe injonctif :

positif ----- = prescrit et celui négatif ----- = interdit,
s'articule toute la problématique de la mise en marge de l'élément féminin dans l'univers raconté.

¹ C. ACHOUR, S. REZZOUG, *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, O.P.U., Alger, 1990, p.227.

Nous touchons dans ce chapitre un point essentiel relatif à la représentation de la femme perçue comme catégorie figée, reproduisant le même modèle de génération en génération.

Une image nous est esquissée à travers le regard négativiste des femmes qui se renvoient l'écho de tous ces êtres faibles et fragiles vivant sous le joug d'une tradition, d'une religion, de l'homme en particulier.

Partant du terme générique de la femme, nous considérons que les termes spécifiques qui sous-tendent cette catégorie, sont intéressants à étudier dans leur spécificité puisqu'ils constituent l'ensemble des protagonistes de l'univers romanesque raconté en plus de la figure du père qui se pose comme symbole autour duquel se tissent des rapports antagonistes avec l'ensemble des personnages.

La narration s'articule autour de l'unique personnage féminin, Fikria, encore adolescente, qui, solitaire et obnubilée par sa propre intériorité n'en demeure pas moins tournée vers l'extérieur, vers l'autre que sont ses parents, ses sœurs ainsi que les autres femmes.

« Je suis l'œil indiscret caché derrière vos enceintes, vos portes, vos trous de serrure afin de dérober un fragment de vie qui ne m'appartiendra jamais ! je détaille mes cibles avec une sonde et un verre grossissant, j'arrache les vêtements, taillade la peau, je creuse jusqu'aux chairs, je dissèque, dépèce, sépare, je désosse et recolle les bouts détachés, je taille en pointe et ressoude le tout quand il n'y a plus rien à découvrir, je fais de leurs viscères une « mappemonde » où serait établie une biographie intéressante à parcourir ; bref, je m'ennuie ! » (LVI, p.15-16)

Par ailleurs sa propre expérience de l'introspection lui permet de pénétrer l'Autre comme un sujet¹.

¹ Cf.W. KRYSINSKI, Subjectum comparationis : les incidences du sujet dans le discours in M. ANGENOT, J. BESSIERE, D. FOKKEMA, E. KUSHNER, *Théorie littéraire*, PUF, Paris, 1989 .

Chapitre 3 :

Ces entités satellites.

Dans le chapitre précédent, les « Mauresques » qui représentent les femmes typiques de la société algérienne et « Fikria » le personnage principal, ont été étudiés à travers le regard de la narratrice.

Dans ce chapitre, nous découvrons les autres protagonistes du récit LVI que nous traiterons par couples pour des raisons pratiques et qui appartiennent toutes à la même catégorie (puisque se sont toutes des femmes), à l'exception du père (*le mâle-femelle*)¹ qui représente l'homme, symbole et emblème de l'oppression.

Les personnages que nous nous proposons d'étudier sont moins des êtres « objectifs » que des « êtres de papiers »² appréhendés selon un point de vue subjectif.

Gravitant autour du sujet, tantôt protagonistes, tantôt antagonistes, ils représentent ce que Fikria ne veut pas devenir.

Nous considérons que l'étude des personnages est importante dans le sens où ils agissent les uns sur les autres et se révèlent les uns aux autres. Ainsi, Fikria, impliquée dans une « dynamique de groupes », par l'image qu'elle donne d'elle-même, dévoilera à chacun un aspect de son être et réciproquement. Le personnage se manifeste dans notre corpus par son nom propre qui annonce déjà les propriétés qui lui sont attribuées.

«Le nom a donc un fonctionnement référentiel qui accrédite la fiction et l'ancre dans le socio-historique, qui assure la cohérence. Le nom est à la fois produit pour un texte et producteur de sens dans ce texte.»³

Les personnages pourraient être décrits à plusieurs niveaux successifs. A ce titre, nous tentons de cerner dans notre corpus, la typologie des personnages

¹ *La voyeuse interdite*, p. 93.

² O. DUCROT/ T. TODOROV, op. cit, p.286.

³ C. ACHOUR, S. REZZOUG, op. cit., p.204.

en nous appuyons sur des relations formelles et substantielles qui postulent l'existence de personnages exemplaires tout au long du récit.

Les personnages restent inchangés dans leur statut tout au long du récit, à commencer par le père et la mère qui, fidèles à la tradition, ne représenteraient pas des êtres « dynamiques » puisqu'ils demeurent figés dans leur rôle social. Ainsi Zohr, Leyla et les autres « Mauresques » qui assument un rôle secondaire, décoratif se contentant d'une fonction épisodique, semblent se confiner dans un « statisme », reflétant le statut que leur octroie la culture de la société algérienne.

Fikria, notre héroïne, semble vouloir fuir un instant cette fatalité, puisqu'elle tente d'abord d'y échapper grâce à sa nature intellectuelle et à l'aide d'un certain nombre de transgressions symboliques « fumer une cigarette », ainsi que par son activité fantasmagorique avec le jeu du « cintre »¹ et de la « mort »².

Les attributs relatifs aux jeunes filles, aux « Mauresques », restent identiques et représentent souvent le degré supérieur d'un défaut, d'une négativité.

L'intrigue qui reste plate autant que ces personnages secondaires sont soumis à elle, et sont propres au récit psychologique.

Le modèle actantiel, issu de la narratologie de Propp³, Souriau⁴ et Greimas⁵ organise les forces en présence en structurant leurs conflits.

Les six actants fondamentaux relatifs à la terminologie de Greimas, (sujet, objet, destinataire, destinataire, adjuvant, opposant) vont supporter toute la matière narrative que nous formalisons ainsi :

¹ *La voyeuse interdite*, p. 108.

² *Ibid.*, p. 109

³ Cf. V. PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, 1970.

⁴ Cf. E. SOURIAU, *Les 200 000 situations dramatiques*, Paris, 1950.

⁵ Cf. A.- J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris, 1966.

Destinateur

Volonté de s'affirmer

destinataire

la mère, le père, la tradition,
le mari hypothétique

Sujet

Fikria

objet

désir d'un impossible ailleurs

Adjuvant

La nageuse
Ourdhia

opposant

la mère, le père, la tradition
l'espace extérieur

Le « sujet » Fikria semble évoluer dans un no man's land, elle n'est qu'une « Mauresque » parmi tant d'autres. Partageant l'existence de tous ces êtres, « La voyeuse interdite » s'identifie parfois à toutes celles qui vivent le même sort, celui d'être une jeune fille musulmane en Algérie.

« Et nous jeunes filles ? Que faisons-nous pendant ce temps-là ? Ce temps perdu ! Fantômes de la rue, animaux cloîtrés, femmes infantiles ! Muses inassouvies ! Laissez-moi rire ! Jalouses de nos sens et de notre beauté nous entretenons une fausse pureté... » (LVI, p.12-13)

L'« objet » de sa quête est existentiel se confond avec le sentiment tant recherché de liberté, de beauté et d'évasion symbolisé par l'image de la « nageuse » en costume de bain plaquée, contre le mur de sa chambre, et par son refus de l'enfermement et de l'aliénation.

Le passage suivant résume à lui seul tout ce que « Fikria » aurait aimé vivre :

« Je voudrais dormir sur un banc, me cacher dans une ruelle escarpée, 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 ? (LVI, p.92)

Le « destinataire » est cette volonté de faire face à tout ce qui l'empêche de prendre sa vie en main.

Le « destinataire » de l'échec de la quête sera le père, la mère et le mari attendu, voire la tradition.

Les « adjuvants », impuissants, ne sont peut être que la photo de la nageuse qui n'y peut rien et Ourdhia qui a déserté les lieux après s'être fait violer par le père.

« Soudain, ma maison se mit en branle. La fenêtre claqua, la nageuse prise de frissons déchira un coin de son image, la tête dans le vide, elle me lança un dernier signe de pitié ». (LVI, p.119)

« Zohr bande ses seins, les objets me narguent, la ville se rapproche du désert, mon père viole Ourdhia, le couteau taillade mon sexe, j'ai peur. Et les vieilles femmes s'enroulent dans des robes fleuries pour se protéger de la peste. » (LVI, p.72)

Les « opposants » sont nombreux, à commencer par le père et la mère qui constituent une force d'opposition, le symbole de la tradition qui doit s'éterniser et l'espace extérieur, celui de l'homme en général.

« A mon tour, je baissais les yeux devant les jeunes garçons qui descendaient leurs braguettes en nous voyant ; ma mère, muette, laissait courir sur son corps cinq doigts étrangers. On ne pouvait rien dire, les femmes qui sortaient dans la rue étaient des poufiasses ! » (LVI, p.22)

Etienne Souriau considère que l'action du roman peut être définie comme le jeu des forces opposées ou convergentes en présence dans une œuvre. Chaque moment de l'action constitue une situation conflictuelle où les personnages se poursuivent, s'allient ou s'affrontent :

« Une situation dramatique, c'est la figure structurale dessinée dans un moment donné de l'action, par un système de forces présentes au microcosme, centre stellaire de l'univers théâtral ; incarnées, subies ou animées par les principaux personnages de ce moment de l'action. Système d'oppositions ou d'attractions, de convergences en choc moral ou d'explosion destructive, d'alliances ou de divisions hostiles... »¹

Souriau parlera de forces ou de fonctions susceptibles de se combiner dans une situation dramatique :

Dans son ouvrage, Greimas regrettait que Souriau n'ait pas retenu une septième catégorie, celle du traître, conçue comme structure double parce que dérivée à la fois du destinataire substitué et de l'antagoniste «l'opposant»².

La mère est vue comme une traîtresse, tissant des complots à l'insu de sa fille en vue de la marier.

« Chère maman, pourquoi toujours te regarder de dos ? Est-ce ta posture habituelle ou bien la lâcheté de ne pas nous affronter ? » (LVI, p.34)

La mère assume parfaitement cette fonction. Elle est celle qui bénéficie de l'échec de notre héroïne, Fikria, sa fille et celle qui s'oppose à la concrétisation de l'objet de la quête du sujet, retrouver un ailleurs de liberté.

« Notre fautive mère, c'est elle la traîtresse qui pousse Zohr toujours plus loin dans ses sacrifices, ses artifices et ses dissimulations grotesques. » (LVI, pp.27-28)

¹ E. SOURIAU, op. cit, p.55.

² GREIMAS op. cit. pp.260-270.

Ces aspects nous sont dévoilés à travers le regard de la narratrice et sa représentation de l'Autre. L'Autre, sont les membres de sa famille, le père d'abord puis la mère, Zohr, Leyla, Ourdhia, la nageuse et la tante Khadidja qui semblent être des entités anonymes, symboliques.

« Je ne pourrai jamais quitter ma rue. Je fais corps avec ces filles des maisons voisines. Chaque nuit, à tour de rôle, compagnes fidèles sans nom ni visage, nous nourrissons nos âmes d'un nouvel élan strictement spirituel ; les Mauresques plaintives se renvoient le murmure du semblable, l'hymne à la douleur commune ». (LVI, p.11)

Zohr, Leyla, Rime et toutes les autres mauresques seraient ces êtres qui représenteraient toutes de futures mères, vivant dans une maison, cloîtrées dans un univers dysphorique et permettant ainsi à la tradition de se perpétuer.

« Mon 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 ! » (LVI, p.16)

« La stérilité de mon existence a germé dans le ventre de ma mère, celle de mes petites germera dans le mien. Mes pauvres filles, comme je vous plains, moi, la fautive qui vous enfanterai ! » (LVI, p.17)

Destin immuable pour toutes ces jeunes filles d'aujourd'hui et de demain « séquestrées » derrière leur fenêtre, à l'abri du regard des hommes.

« Nous étions parmi des hommes fous séparés à jamais des femmes par la religion musulmane... » (LVI, p.21)

Les hommes sont ceux qui se trouvent de l'autre côté de la fenêtre, mais aussi le maître de la maison, le père.

1-le père et la mère :

a) le père :

Le père est le représentant d'un système dont les principaux fondements sont la dignité, l'honneur, la pudeur et surtout le respect absolu de l'ordre et de l'autorité masculine. La figure paternelle est au sommet de la pyramide de l'oppression.

« Appâts, moqueuses, voleuses d'images, elles sont cerclées d'interdits et protégées par une loi qu'on ne peut transgresser, la mère inquiète veille, le père dictateur ordonne : malheur à celui qui fixera pendant trop longtemps le corpus féminin dessiné dans la doublure des rideaux ! » (LVI, p.12)

La figure du père est omniprésente par le silence qu'il impose, par l'interdit qu'il proclame et qui considère que la femme n'est qu'une souillure :

« Pubère, il m'a rendue inapprochable, dans le royaume des hommes je suis LA souillure, sur l'échiquier des dames, le pion en attente caché derrière une reine hautaine qui choisira seule le bon moment pour se déplacer. » (LVI, p.61)

« Il me roua de coups et dit : Fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures, commencent par la même lettre. » (LVI, p.33)

Radia Toualbi fait remarquer que :

« Cette méfiance dont ne se départit jamais le groupe masculin dans sa perception de la femme en général et de la jeune fille en particulier... »¹

Jean Déjeux de son côté, définit la figure du père comme suit :

« Soleil terrifiant tout puissant, sacralisé et sans intermédiaire pour modérer son courroux, ne dialoguant que pour interdire ou commander, le père symbole de la loi, des ancêtres, de la tradition, de l'ordre établi, des

¹ R. TOUALBI, *les attitudes et les représentations du mariage chez la jeune fille algérienne*, ENAL, Alger, 1984, p.56.

bienséances séculaires et naturellement de la ligne à suivre si l'on ne veut pas subir ses foudres et être banni de sa chaleur hostile »¹

Les personnages vivants dans la maison paternelle supportent l'oppression du père, subissant à son tour l'oppression d'une culture, d'une éthique qu'il ne peut honorer et qu'il assure mal.

« Notre père est assis sur un tapis de prière dont les couleurs sont trop vives pour une carpe sacrée. Dieu écrit en gros caractères de laine vomit sur les impies sa calligraphie sinieuse. Emprisonné dans une robe raide d'amidon, le géniteur aux yeux sombres attend son repas. » (LVI, p30)

« Ca se passait toujours ainsi quand ma mère accouchait. Elle avait à peine le temps de se remettre d'une terrible déception que celui-ci (le père) abattait sur elle toute la rudesse et toute son incompréhension. Là ? Pas d'enfant mais un arrière-goût d'impuissance entravant la gorge du géniteur... » (LVI, p.38)

« Il était sur le corps de ma mère et il pleurait. Il s'énervait en gémissant sa peine et je le regardais ! Mâle parmi les femelles, il n'engendra que trois corps au sexe béant. (...) Et il pleurait encore (...) Il pleurait la tête dans les mains (...) Pauvre papa ! Dans la rue, les voisins le montrent du doigt, les platanes s'esclaffent, les murs rigolent, la famille se moque (...) rien ne bouge sous sa robe de femme (...) Affublé d'un pénis, il doit prouver (...) Avant il n'avait pas de moustache juste un léger duvet noir à peine visible (...) Doigts effilés, ongles soignés, muscles imberbes et nez à peine busqué, le mâle femelle se tenait sur le pas de la porte interdite... » (LVI, p.93)

¹ Jean DEJEUX, « Littérature maghrébine de langue française ». Introduction générale et auteurs, Sherbrooke, Naaman, 1973, p. 287.

" Je veux sentir son corps contre mon corps, voir ses épaules se baisser pour bénir le fruit de ses efforts. (...) Je veux découvrir son corps de femme. »
(LVI, p.94)

Le rôle joué par le père est un masque, une façon de dissimuler sa personnalité ou encore une façon de s'identifier imaginativement à un personnage idéal, de faire comme si. Il constitue une sorte de compromis entre la nature psychologique du sujet et les exigences sociales¹. Un autre entre-deux générique.

« Où va-t-il se cacher pendant la journée ? » (LVI, p.93)

L'image du père est omniprésente par son impuissance à assurer son rôle.

La mère est omniprésente par sa présence, assumant mal son rôle aux yeux de ses filles, cloîtrée aux côtés de Fikria, Leyla et Zohr ne sortant presque jamais comme toutes les autres femmes derrière leurs fenêtres.

b) la mère :

La relation mère-enfant résolument empreinte d'amour et de sollicitude est foncièrement ambivalente, dès lors qu'il s'agit d'une fille dont le destin affectif va s'avérer, dans notre corpus, conflictuel. Conflictuel en ceci, que la personnalité future de la fille sera comme la reproduction intégrale de celle de la mère dont précisément les relations d'objet sont ambivalentes.

Par leurs directions, les sentiments maternels conjuguent un ensemble d'opposés, de crainte que de respect, le tout sur fond d'angoisse perceptible dans la relation entre mère et fille.

« Ah ! Comme la mémoire est mauvaise fille ! 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 ». (LVI, p.35)

¹ J. MAISONNEUVE, *Introduction à la psychosociologie*, PUF, Paris, 1973, p.74.

A cette ambivalence vient se superposer les affects paternels d'abord exprimés à l'adresse de la mère mais qui, par ricochet, se voient transposés sur la fille.

L'angoisse qu'inspire l'existence d'une fille au sein de la famille engage aussi bien la quiétude du père que celle de la mère puisque tous deux y voient une source possible de problèmes.

La signification de la présence de la mère est constamment léguée à la réalité socioculturelle de la claustration, à la dictature du père et à la frustration affective.

« Il roulait, rebondissait, se cognait contre ces formes qu'il (le père) avait lui-même rendues inhumaines, sa tête enfouie sous une aisselle où pendait une dentelle rousse, s'inventait un corps plus désirable et moins fatigant (...) il se vengeait sur le ventre de ma mère en lui administrant des coups violents et réguliers (...) Oh oui ! Il en voulait à ce sexe difforme qui ne lui donnait pas entière satisfaction ! » (LVI, p.37)

« Scène comique...un petit pot pour un corps trop gros, une fumée opaque pour attiser la foi, et un chant venu de la montagne pour guérir la chèvre malade ! » (LVI, p.41)

« je compris la réelle frustration de cette femme (...) Encombrée par ses seins, ses hanches, son bassin, son ventre, ma mère désirait un pénis qu'elle garderait toute sa vie (...) Nous, filles, étions sa douleur, nos visages, nos corps lui rappelaient sa faiblesse » (LVI, p p.42-43)

« Très vite, animée par un inexplicable besoin de mater, la femelle coupable la reprit sous son bras... »(LVI, p.48)

« Ma mère qui venait de mettre bas accepta... »(LVI, p.51)

Considérée comme une femme-objet qui est un préjugé ancré dans la tradition arabo-musulmane¹ :

« *La génitrice n'était plus qu'un vulgaire colis déficelé, la surprise qu'il enfermait était une mauvaise farce ! Rien ne vivait sous les tissus et le papier de soie, il y avait juste un gouffre sans fond...* » (LVI, pp.37-38).

Réversibilité des rôles, ni le père, ni la mère ne peuvent assumer leurs rôles. Une norme² sociale définit le rôle de chacun des hommes et des femmes.

« ... *noces absurdes et truquées par des femelles mâles et des mâles femelles !* » (LVI, p.130)

Singulièrement le père et la mère n'ont pas de noms propres à l'inverse des autres personnages, ils symboliseraient ainsi l'image de tous les pères et de toutes les mères.

¹ J. BERQUE, *L'ambivalence dans la culture arabe*, Paris, Ed. Anthropos, 1967, p.173.

² La norme est définie comme « *ce qui paraît désirable, convenable dans telle société ou tel groupe particulier et dont la non observance entraîne réprobation ou sanction. La norme est synonyme de règle. On rencontre donc une double idée de valeur et de pressions sociales.* » in *introduction à la psychosociologie*, Jean Maisonneuve, PUF, 1973, p.60.

2- Zohr et Leyla :

a. Zohr :

Zohr vient de « Zahr » (fleurs), (rose), rose fanée, bouton d'or perdu, chance ou malchance. Zohr est la sœur aînée de Fikria.

Au fur et à mesure que le récit se met en place, Zohr, en permanente lutte contre sa féminité, va se laisser dissoudre, se laisser apprivoiser jusqu'à se confondre avec la Mort.

« ...Zohr est en guerre contre sa nature, nature féminine, pourriture pour notre père, honte pour notre fautive mère. » (pp.27)

« ... Zohr ignorait que la mort était déjà en elle. Inutile de l'appeler c'est elle qui parlait à sa place, et qui se nourrissait du peu de chair qui lui restait ! La mort avait choisi son masque, sans le savoir, Zohr la transportait dans toute la maison et s'endormait dans ses bras, ... la sournoise ! » (pp.29)

Nous sommes convaincus que la mort ne représente pas seulement un des thèmes de la production de Nina Bouraoui¹, mais que toute son oeuvre s'y réfère. La mort est évoquée et invoquée partout ; son rôle reste limité à l'activité fantasmatique de Fikria.

Nous relevons sa présence à travers notre corpus.

*« ...J'attends l'événement, le sang, la **mort** d'une fillette imprudente ou d'un vieillard étourdi. »(LVI, p.15)*

*« ...mais Zohr ignorait que la **mort** était en elle. Inutile de l'appeler c'est elle qui parlait à sa place, et qui se nourrissait du peu de chair qui lui restait ! La **mort** avait choisi son masque, sans le savoir, Zohr, la transportait dans toute la maison et s'endormait dans son miroir et ses tremblements inexplicables étaient en fait les ricanements de la sournoise ! La **mort***

¹ Cf. *Point mort*, Editions Gallimard, Paris, 1992.

déversait lentement dans le corps de ma sœur sa lymphe empoisonnée afin que celle-ci puisse l'apprécier chaque jour de sa jeunesse... » (LVI, p.29-30)

*« On se recueille sur le passé de nos mères comme on se recueille sur une tombe sans nom ni visage mais avec un silence (...) ! Elle nous la crache sa **mort**... » (LVI, p.82)*

*« Non. Il a préféré me laisser à la solitude. Effroyable solitude qui donne aux plus faibles l'envie de **mourir**. » (LVI, p.96)*

*« ... mon regard a pris une curieuse initiative, il s'est retourné vers moi, me jetant en pleine figure l'image tragique mais peu nouvelle de mon existence inutile qui me mène sans détour vers un paysage abyssal : mon décès. Oui, la **mort** était bien là. Profitant de mon état d'inattention ou peut-être d'extrême attention, elle s'était glissée sous ma porte quittant momentanément Zohr pour lui laisser un répit d'une nuit... » (LVI, pp.106-107)*

*« La **dame en noir** m'aida à m'allonger sur mon lit. Buste droit, mains prêtes, mes deux jambes relevées comme des accolades... » (LVI, p.108)*

*« 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** ! »(LVI, pp.136-137)*

« La mort » court-circuite ainsi tous les élans que tente de prendre Zohr et Fikria, c'est leur compagne et leur adversaire. Elle accompagne Zohr et se cache derrière son visage.

b) Leyla :

Leyla ou « leyl » (nuit) des mille et une nuits, serait-elle une figure mythique ? Leyla est la sœur benjamine de Fikria, traînant dans la maison, comparée à un animal, souvent à quatre pattes. Leyla est un personnage discret, faisant partie du décor, se confondant parfois aux meubles.

« *Oui, NOUS tuons le temps. NOUS attendons un autre ennui dans une autre maison avec d'autres fenêtres pour regarder les arbres, la rue, les hommes, le monde* ». (LVI, p.49)

Elle est l'alter ego de la narratrice. Elle est souvent citée par inclusion du « je » et « elle » en un « nous ».

3- La nageuse et Ourdhia :

a) La nageuse :

C'est l'image représentant une nageuse en costume de bain collée sur le mur de la chambre de Fikria. Elle est le symbole de la femme libre, la femme occidentale. Elle est la muse de Fikria, son inspiratrice, sa fenêtre ouverte sur la liberté, la beauté ; un univers un peu plus doux.

« *Suite au complot qui se tramait sous la fenêtre, la nageuse avait l'air tourmenté* » (LVI, p.105)

La nageuse aussi regarde, elle aussi est un personnage.

b) Ourdhia :

Ouard (fleurs) serait – elle la rose des sables du Ténéré ?

Ourdhia est native de la terre rouge du désert, elle était la bonne à tout faire, surnommée « Kahloucha ».

Autant la nageuse était une source d'inspiration, autant grâce à Ourdhia, notre héroïne pouvait pénétrer le monde irréel mais bienfaisant : le monde de l'imaginaire, et voyager à travers le Ténéré d'où elle vient, elle est issue d'une organisation sociale matriarcale. Elle est la plus appréciée de toutes les femmes.

« *Une aura mystique encerclait l'être de cette femme. Comme un voile opaque entourant ses formes, fragile, délicat, parfumé au roc et à l'alpha, son aura, si présente, me transperçait (...)* Toujours là pour prodiguer

quelques fractions de tendresse, je tétais son sein vide pendant l'orage(...) à travers elle je fuyais la nuit maudite, je captais l'étrange chaleur d'un long corps (...) j'étreignais avec mes deux petits bras toute la grandeur d'un paysage dont les habitants n'ont pas détruit l'âme des édifices naturels, bercée par des mains et une voix plus douces que celles de ma mère(...) Oui, je l'avoue , je l'ai préférée a vous ! » (LVI, p.50)

« Elle vidait nos âmes de leurs poussières et de leur ennui. Elle nettoyait mon cœur de ses angoisses, enlaçait nos maladies infantiles, balayait le doute, les cauchemars, gommait les ombres noires de nos visages, raclait la tristesse et récurait toutes les pensées moroses. » (LVI, p.51)

Ourdhia est la seule à représenter aux yeux de Fikria un univers euphorique et doux.

4 - La tante K. et Rime

La description de la tante K... est significative à plus d'un titre. Elle renvoie à la représentation des femmes difformes, grasses, énormes, parce qu'elles ne bougent pas, cloîtrées, toujours enfermées à la maison ; comme elles n'ont rien d'autre à faire, elles mangent.

Le K ...serait-il celui de Kafka ou le K... de Buzzati ? Tous deux nous offrent une lettre comme emprunte significative d'une représentation humaine.

Le corps des femmes en général, celui de la mère, de la tante Khadîdja et de Zohr en particulier, est vu, décrit comme une bizarrerie, une anomalie de la fautive nature, une étrangeté.

« ... je reconnais dans un youyou perçant la voix de tante K., immédiatement, nous enlevons de ses gonds la porte du salon pour que notre grosse tante puisse entrer. » (LVI, p.78)

La tante Khadîdja porte le nom de la femme du prophète et renvoie ainsi à la tradition musulmane évoquée si souvent dans notre corpus.

Rime :

Prise dans une représentation autant dépréciative que dégradée reste une mauresque :

« Rime, sa fille, et donc ma cousine, la soutient tant bien que mal dans sa marche grossière. Rime a quinze ans, possédant encore la grâce de l'adolescence qui fait momentanément oublier qu'un jour elle sera comme sa mère, avec sa lippe à peine pendante et ses yeux bien fendus, elle pourrait avoir du charme cette Mauresque aisément enveloppée si un début de goitre ne lui donnait pas un air de bœuf en rut ! » (LVI, p. 78-79)

A partir de l'étude des personnages transparaît une certaine idée de solidarité avec les sœurs (Zohr, Leyla) qui abandonnent la lutte, se laissent mourir et refusent le mode de vie qui leur est imposé alors que la mère, la tante Khadidja et Rime représentent la tradition qui se doit d'être perpétuée.

Les personnages cités vont se mouvoir dans un espace exigu, limité à la maison familiale. L'espace représenté se trouve associé, voire intégré aux personnages.

Chapitre 4 :

Sublimer à partir de la dimension poétique

Nous avons fait connaissance avec la représentation dysphorique qu'a la narratrice de l'univers dans lequel elle-même, les « Mauresques » et les autres personnages vivent.

Cette image négativiste se traduit par la présence dans le texte d'un élément disant tout à la fois la violence, la peur et le dégoût qui est le sang.

Dans le contexte socioculturel représenté dans le corpus *La voyageuse interdite*, le sang constitue en fait, cet élément qui est à la fois de l'ordre du licite, dans la nécessité de verser du sang, à l'occasion de la nuit de noces, et de l'interdit, dans la répulsion du sang menstruel faisant de la femme un être impur. Le sang menstruel et celui de la nuit de noces ¹ vont constituer un fantasme central et nodal qui va irriguer tout le texte comme d'une blessure béante inguérissable à jamais. Nous en avons relevé quelques passages :

*« ... et votre main chercheuse de sexes est-elle plus laide que la blessure qui saigne entre nos cuisses ? Qui est le coupable ? [...] 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. »* (LVI, p.13)

*«Nous, les duplicatas 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 !(...)oui le corps reste intacte mais bon Dieu, la pureté ne se borne pas à un dérisoire écoulement de sang...»*(LVI, p.14)

*« Persécutée par des cauchemars **sanglants**, l'obscurité et le calme anormal de la nuit, je somnole dans la lumière artificielle que filtre maladroitement un abat-jour jaunâtre (...) J'attends l'événement, le sang, la mort d'une fillette imprudente ou d'un vieillard étourdi... »* (LVI, p.15)

¹ Cf. R. TOUALBI, op. cit..

« Comble du paradoxe, elle sera tout près de moi la nuit de mes noces **sanglantes**. Auteur du terrible complot, elle attendra anxieuse, derrière la porte de la chambre nuptiale le déchirement honorifique qui ne flattera que son orgueil de mère.(...) trop impatiente de brandir le drap taché : signe infailible de ma parfaite éducation. » (LVI, p.25)

« Les statues avaient quitté la frigidité de leur matériau, sous la pierre, deux organes se remplissent de sang. **Sang** semblable à celui qui rougissait parfois mon sexe inexpérimenté ». (LVI, p.37)

« Trois filles seulement ont survécu, trois petites pousses bien lisses qui crièrent le pied encore coincé entre les briques effondrées et dégoulinantes de **sang** du puits mortel. » (LVI, p.39)

« ... il arrache la peau carmin et aphteuse, s'introduit dans les creux les plus obscurs, plante ses échardes dans mes gencives et jaillit alors une douleur brûlante accompagnée d'un **sang** neuf, enivrant par son sel, excitant par son trajet inhabituel. (LVI, p.43)

« Quand mon index court le long de sa colonne vertébrale, creusée comme celle de l'hippocampe, ses yeux se colorent en jaune, sa gorge se transforme en une fourmière affairée, et je sens son **sang** rugir sous sa peau comme la pulpe de l'orange sanguine une fois satisfaite, la petite garce abandonne mes bras pour Zohr...» (LVI, p.49)

« Au sang. Ô **sang** ! J'essuie avec le couvre-lit puis barirole mes murs de teinture d'iode : cloisons de mon exil, comme vous êtes belles ainsi maquillées ! » (LVI, p.88)

« Mon père se tient dans le cadre de la porte que j'avais oublié de fermer à clé. Depuis combien de temps était-il là à me regarder danser sur le carrelage cloqué de **sang** (...) Il y a du sang sous les vitres et sur mes chevilles... » (LVI, p.91)

« Je suis comme toi Zohr ! tu as juste un peu d'avance ajoutée à la pratique, c'est tout ! La vie est une voleuse. J'ai dérobé ta place, revêtu tes vêtements, j'ai fait de ta peau ma peau, de ton sexe mon sexe. Plus âgée,

siyed Bachir aurait dû pointer son index sur toi. Et cette odeur de sang qui fume entre mes cuisses qu'en fais-tu ? (LVI, p.132)

« 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, loin de ma tristesse ; »(LVI, p133)

« Ce n'est plus du sang qui coule dans mes veines mais des gouttelettes de désespoir ! Elles tombent du cœur, sillonnent mes entrailles et perlent mon front, elles brouillent l'espace, bouchent l'horizon et rapetissent mon avenir ! » (LVI, p.134)

« Après avoir macéré dans la sauce, le sang, la chair et la graisse, les doigts rougis par les épices transportent vaillamment leurs proies au fond d'une gorge froide... » (LVI, p.136)

« J'assouvirai les désirs de mon époux, même sur le carrelage d'une petite cuisine aveugle, je me cacherai quand il dînera et pleurerai quand il s'endormira, mon sang honorera le sang de notre famille et je ne crierai que de douleur. »(LVI, p. 142)

Tout chargé de signes, pris dans le discours social ambiant, le sang se prête aussi bien aux rêves et aux cauchemars de l'imaginaire. L'aspect phobique du sang ¹ va contaminer tout le texte et se transforme parfois en une hallucination.

« Comme un enfant découvrant un nouveau jouet, le petit cintre s'amusa à l'intérieur de moi, piquant au vif les plus gros organes, taquinant les plus petits, contournant les plus longs, puis, brûlé par les rouages de la mécanique en marche, il sortit incandescent de la blessure pleine de sang qui ne cessait de couler sur mon drap. J'avais l'impression de me faire longuement vidanger, tout sortait, les espoirs de ma mère, la souillure, la pureté,

¹ Cf. R. TOUALBI, op. cit.

l'impureté ; l'obsession, la cible de mon futur époux et je m'assoupis dans un grand éclat de rire ! » (LVI, p.109)

Son traitement littéraire, son appropriation par Nina Bouraoui signent le texte. Dans ce sens, Claude Duchet en dit :

« Qu'il (le sang) aime l'écriture, appâte le lecteur. Il se mêle en lui des fragments d'idéologie, des affects, des stratégies d'appel et d'adresse au grand public, pour lequel le sang est cette couleur carmin qui constitue un mot de passe, un contrat de terreur. C'est cet usage de leitmotiv qui en est fait, par dizaines d'occurrences, jusqu'au procédé et au malaise. »¹

Edgar Poe n'écrit-il pas :

« Et ce mot sang, ce mot suprême, ce mot roi, toujours si riche de mystère, de souffrance et de terreur ...cette syllabe vague, pesante et glacée. »²

Gilbert Durand, en fait *« un isomorphisme terrifiant à dominante féminin, qui définit la poétique du sang, poétique du drame et des maléfices ténébreux, comme le note Bachelard³, le sang n'est jamais heureux ».*⁴

L'imaginaire grâce à cette constellation, va s'élaborer grâce à ce concept de la tache sanglante et de la souillure et glisser vers le motif de la faute, l'archétype de la chute.

De là, est née l'envie d'avoir une vision poétique du monde qui était trop glauque et trop opaque et cela en posant entre l'esprit et le monde des filtres et des écrans.

¹ C. DUCHET in Magazine littéraire, n°413, « Zola rouge sang », octobre 2002, p.45.

² Poe, *Aventures de Gordon Pym*, p. 47 ; cf. M. Bonaparte, *Ed. Poe*, p. 418

³ G BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, éd. José Corti, 1942, p.89.

⁴ G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969, 11^{ème} édition, DUNOD, 1992, p.120.

C'est ainsi que Nina Bouraoui tente de sublimer cet univers dysphorique, cette prison sociale, familiale et corporelle, cette difficulté d'être femme et cela grâce à l'écriture. Comme le dit si bien Assia Djebar :

*« L'écriture est un voyage, une quête, une liberté ».*¹

A l'aide de son traitement de l'écriture, de sa dimension poétique, son travail sur le langage, Nina Bouraoui tente d'échapper pour un temps au monde envahissant et hostile que partage « Fikria » avec ses sœurs « Mauresques » en particulier et avec toutes les femmes en général.

Cette évasion va se concrétiser à l'aide des mots, à travers son activité d'écriture pour donner ainsi un statut particulier au langage.

¹ A. DJEBBAR in l'émission « *Double-je* » de France 2, animée par Bernard Pivot, le 23 octobre 2003.

1 - Le jeu de miroir :

Il y a donc à considérer, dans l'étude de notre 1^{er} corpus, quel point de vue notre auteur adopte par rapport au langage qu'elle emploie. Le langage y est utilisé comme moyen d'évoquer des choses, c'est à dire de façon utilitaire et subordonnée, ou comme trésor, ressource au service d'une création.

Le « point de vue », ici, n'est plus la répartition des perspectives dans la narration que nous aborderons plus loin, mais concerne le statut du langage dans l'activité d'écriture de Nina Bouraoui. C'est le « point de vue » porté par le texte sur le langage lui-même.

Cet aspect de l'activité d'écriture nous renvoie nécessairement au schéma de la communication et aux fonctions du langage.

Cette théorie des fonctions du langage se fonde sur l'existence de six facteurs inaliénables de la communication verbale, qui donnent respectivement naissance à chacune des six fonctions de ladite communication.

A travers la lecture de notre corpus, nous avons remarqué que Nina Bouraoui use d'un langage qui est principalement utilisé dans sa fonction référentielle pour raconter le monde. Le texte est alors vitre transparente, une fenêtre au travers de laquelle les choses, les gens, la ville se voient nettement.

Mais assez souvent, Nina Bouraoui utilise le langage dans sa fonction poétique et se prend lui-même pour objet. Il s'opacifie, devient une vitre obscure et brouillée avec la présence de plus en plus grande des mots s'interposant entre la narratrice et les choses et finit par être un miroir, reflétant l'image de l'auteur, le renvoyant à lui-même, à sa propre création.

De même, quand la « *voyeuse interdite* » regarde les choses au dehors à travers la vitre, il lui arrive de voir fugitivement son propre reflet.

« *Dans ce tableau affligeant où le peintre a forcé sur les couleurs du désespoir, j'ai ma place entre deux murs, sous une fenêtre, adossée à une chaise bancale. Oh ! Je ne suis guère mieux que les autres personnages !*

Granuleuse de la tête aux pieds, l'os des poignets trop saillant, le cou trois fois cerclé par des anneaux de peau inutile, je ne me trouve pas très belle... »
(LVI, p.60)

Le texte est ainsi tantôt fenêtre, tantôt miroir.

Nous pouvons dire que nous avons traité l'aspect fenêtre dans les chapitres précédents; il nous reste à traiter l'aspect miroir dans ce qui va suivre et cela à travers le travail sur les mots et les effets de sens produits ; en somme sur la fonction poétique. L'effet recherché par l'auteur n'est plus persuasif mais esthétique.

Notre tâche va consister à analyser les emplois diversifiés de la langue à travers le style. Nous considérons que l'un des aspects du travail sur les mots est cette récurrence qu'a Nina Bouraoui à jouer avec les mots et se joue du sens. Elle s'interroge sur son propre langage, sur sa propre façon d'agencer les éléments, il y a « mise en abyme » du sujet.

Nous passerons du mot, en tant qu'unité phrastique en traitant la paronomase, à la phrase, c'est à dire la syntaxe, en traitant la parataxe, et nous finirons par étudier le procédé de la « mise en abyme ».

a - Les mots et les maux :

En répétant certaines syllabes, Nina Bouraoui va jouer avec la sonorité et la musicalité des mots, en usant des figures de styles telles que les paronomases.

« Oui, je suis très sensible à la musique des mots, je relis toujours à voix haute, il faut que chaque mot soit à sa place. Cette impression de musique, de sonorité est très importante pour moi cela veut dire donner à un mot plus que ses consonnes, pour le faire devenir son, couleur, souffle »¹, dit-elle.

¹ Interview réalisée en juillet 1992 suite au succès de « *La voyeuse interdite* ».

La paronomase est une figure " auditive" ou union de mots d'une même sonorité ou d'une sonorité voisine. Elle est une figure de style qui relève de l'expression. Elle est un « métaplasme »¹ qui est le produit d'une opération qui porte sur la morphologie par adjonction répétitive.²

Pour Tzvetan Todorov, c'est le :

« *Rapprochement de mots aux sons semblables mais aux sens indépendants* ». ³

Dans le passage suivant, nous avons relevé un exemple de paronomase :

« ...là, s'étale devant moi un nouveau tapis d'histoires tissé de **mots et de maux** que je stoppe avec un nœud grossier : le lyrisme. » (LVI, p.10)

Quand on écrit, tantôt on se sert des mots, tantôt on les sert. C'est là un trait de la littérature précieuse ou baroque que nous aborderons dans notre prochain chapitre, la forme appelle le fond, qui la suit où les signes commandent à l'esprit. Tout se passe comme si la juxtaposition des sons eux-mêmes ajoutait quelque chose au sens, un "sens formel ", " au sens sémantique".

Ainsi le texte se trouve parsemé de paronomases, disséminées, qui ouvrent tantôt une fenêtre sur les mots tantôt sur les choses. Nous en avons relevé un nombre important de ces écarts, qui marquent le texte.

Nous proposons en paires phonétiques le tableau suivant dans lequel nous formalisons notre discours :

« *Vole* ». Et ils « *violent* » (LVI, p.9)

« *Vraiment* » « *vrai* » (LVI, p.10)

¹ « Le métaplasme est une opération qui altère la continuité phonique ou graphique du message, c'est à dire la forme de l'expression en tant qu'elle est manifestation phonique ou graphique » in Groupe U, *Rhétorique générale*, Editions du Seuil, 1982, p.49.

² Ibid, p.49.

³ *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Op. cit. p.354.

« l'erreur » « l'horreur »
 « pures » « impures » (LVI, p.10)
 « mots » « maux »
 « sacrifices » « artifices »
 « souillure » « souillon »
 « saints » « sein » (LVI, p.28)
 « ignoble » « ignominieux » (LVI, p.32)
 « voir » « savoir » (LVI, p.35)
 « au sang » « ô! Sang » (LVI, p.88);
 « sangs mêlés » « sens sans dessus »
 « Dessous et les sentences »
 « aux bruits de la ville, aux bruits de la Vie ! » (LVI, p.110)
 « les gardénias gardent »
 « les rosent rusent... » (LVI, p.111)
 « hautbois dans le bois »
 « cors dans mon corps » (LVI, p.112)
 « rien à attendre plus rien à entendre... fatigués d'attendre...épuisés
 de surprendre » (LVI, p.118).
 « de fête et de faits »
 « parures et paraître" (LVI, p.125)
 « bas de résille et bras de chair » (LVI, p.125),
 « mangeuses, voyeuses, pleureuses » (LVI, p.125)
 « vole et virevolte » (LVI, p.127)
 « il s'affole. Je le cajole » (LVI, p.128)
 « réclame, déclame et clame sa fureur » (LVI, p.129)
 « sèches et revêches (LVI, p.131),
 « raides et roides » (LVI, p.131)
 « pleine de sang et de sens » (LVI, p.133)
 « poudre poivrée, poivrons farcis »
 « protégeaient mes pensées du passé » (LVI, p.137)

« *une odeur et une couleur* » (LVI, p.138)

Si dans le texte, Nina Bouraoui réfléchit aux mots qu'elle emploie et joue avec les syllabes et les sons c'est parce qu'elle désire dans son texte, conjurer une malédiction, réaliser à nouveau l'accouplement des mots et des choses.

b - De la magie au réel :

Nous nous trouvons devant un autre aspect de ce procédé de l'écriture de Nina Bouraoui qui semble fonctionner comme une mise en abyme mais qui n'est en fait qu'une séquence d'un même récit, celui de la petite fille qui se fait écraser par un autobus.

Nous nous interrogeons sur ces séquences qui semblent vouloir brouiller la linéarité de l'intrigue et ainsi mener en bateau un lecteur naïf, désorienté devant le vertige de ce va-et-vient.

Nous reconstituons ce micro récit tel qu'il est inséré, par bribes, dans ce que nous considérons comme un macro récit qu'est notre corpus initial.

« Une autre petite fille a dû se faire écraser. Les bras en croix, la jupe relevée, elle gémissait sous la mécanique de fer plus lourde que le ventre de sa mère. Les voyageurs voulaient descendre pour alléger le véhicule mais les portes coincées par la peur et la culpabilité restèrent closes. Alors, ils tapaient aux vitres ». (LVI, p.90)

Plus loin, nous retrouvons la suite de la séquence :

« Une fillette est emprisonnée dans l'asphalte ». (LVI, p.91)

Mêlant deux séquences parallèles comme une sorte de fantasma ou de fantasmagorie. La séquence de la petite fille se passe quelque part, loin du regard de la narratrice, nous supposons que l'auteur dans son omniscience

nous relate ce moment qui à première vue n'a aucun rapport avec l'intrigue initiale, et il reprend le récit premier éclaboussé par des motifs du second :

« *Il y a du sang sous les vitres et sur mes chevilles. Du sang d'enfant. Un paysage obscur défile sous ses yeux, tuyaux oxydés, bouches d'aération, grilles à essence. C'est la mort qui oblige à regarder. Il fait brûlant. Ses joues sont goudronnées. Au delà, bien au delà des pneus un pied court* ». (LVI, p.91)

Télescopage de deux séquences, de la narratrice face au père d'un côté, de l'autre de la fillette écrasée par un bus, deux séquences qui s'enlacent, qui se croisent sans lien logique apparent :

« *Mon père me regarde toujours. Savait-il ? (...) Le corps est petit est frêle. Elle courait derrière une balle, il roulait derrière le temps. Sans se voir, ils se sont croisés, sans se connaître, ils se sont enlacés (...) Sur le côté de la chaussée, un jouet à la main, sa petite amie attend qu'on l'arrache du fer.* » (LVI, p.91)

Plus loin encore se continue notre séquence :

« *La minute fut longue pour elle aussi* » (LVI, p.92)

Ce « *aussi* » semble être une minute vécue par la narratrice comme s'il s'agissait d'un même personnage.

« *L'autobus repart. Le scalp d'une natte tourne dans le moteur.* » (LVI, p.92)

La séquence avec le père se continue dans la chambre :

« *Tout est calme à présent. Il n'y a que lui et moi. Et encore beaucoup de choses nous séparent ! La loi, la religion, nos sexes et notre haine* ». (LVI, p.92)

Dehors :

« *Dehors, la fille agonisait. Dedans, j'ouvrais mes veines et appelais le plaisir* ». (LVI, p.93)

« *Je jouissais pendant que la fille s'endormait* ». (LVI, p.94)

« *On a mis un enfant dans le tiroir d'une morgue. Je veux sentir son corps (celui du père) contre mon corps (...) L'école a fermé ses portes depuis longtemps. Il manque quelqu'un à table. Je veux découvrir son corps de femme (toujours celui du père)*. (LVI, p.94)

« *Son amie, assise sur un bout de trottoir réparait une poupée brisée* ». (LVI, p.95)

Cette séquence finit ainsi :

« *Dans le fond d'un tiroir froid, un enfant attendait qu'on vienne le chercher* ». (LVI, p.96)

Cette « mise en abyme » est une des marques du roman moderne. Il y a dans ce phénomène un aspect « tragique », et un autre, jubilatoire. Si le phénomène fragilise d'un côté, il enrichit de l'autre. Il y a plaisir à être naïf ; il y a plaisir aussi à être intelligent.

Dans la mise en abyme, auteur et lecteur sont en un sens « libérés ».

Nous venons de voir les effets de style produits par la paronomase, la parataxe et la mise en abîme.

Nous nous penchons sur un autre aspect qui est celui d'une écriture qui aurait une parenté avec la littérature baroque. Nous développons ce point dans ce qui va suivre.

c – La mise en abyme :

Quand Nina Bouraoui s'interroge sur son propre langage, sur sa façon d'agencer les éléments, il y a « mise en abyme » du sujet : on voit alors que celui-ci n'est que le sujet d'une représentation. Le sujet « recule » sous le regard et corrélativement apparaît le côté artificiel de la représentation. La mise en abyme est une rupture volontaire d'illusion. Elle marque la fin de « l'illusion référentielle ». C'est une distance prise par l'auteur vis-à-vis de son propre texte.

Selon J-P. Goldenstein qui cite Jean Ricardou ¹

*« La mise en abyme est une des formes de l'enchâssement (...) Elle offre une sorte de résumé ; c'est le micro récit du récit. Là, elle conteste la fiction en annonçant discrètement, comme une allégorie, la fin de cette fiction même. Ailleurs, elle permet au récit de s'assumer comme récit en tournant délibérément le dos à toute idée de représentation ».*²

Selon Dällenbach :

*« Elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé – et donc un trait du code métalinguistique ; en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne ».*³

Dans la « mise en abyme », on gagne et on perd. On gagne en lucidité et en conscience ; on perd en fascination naïve. Contradiction interne, refus d'une représentation naturaliste du monde, utilisation du doute. L'ambition

¹ J. RICARDOU, « L'histoire dans l'histoire », *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967 pp. ,171-190.

² J-P. GOLDENSTEIN, *Pour lire le roman*, Editions J. Du culot, Paris, 1989, p.19.

³ Cf. L. DÄLLENBACH, « Le récit spéculaire ». *Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1977, p.76.

directrice d'*anti-représentation* (le livre refuse de servir de médiateur entre le lecteur et la « vie réelle ») débouche de plus en plus sur le processus d'*auto-représentation* :

*le livre contemple complaisamment sa fiction dans le reflet de sa propre narration ; au lieu de cacher soigneusement le travail dont il est le fruit, il l'exhibe au contraire ostensiblement.*¹

La modernité pratique la déconstruction des procédés de l'œuvre, et l'appel à la coopération du récepteur, vérifient la formule célèbre employée pour caractériser le Nouveau Roman en France, selon laquelle on passe « *du récit d'une aventure, à l'aventure d'un récit* ».

Au début, Nina Bouraoui capte l'attention du lecteur, qu'elle subjugué par son omniscience. C'est ainsi que passe le courant de la narration. Mais à un certain moment elle décide de « couper ce courant » :

« Sans effort, j'arrive à extraire des trottoirs un geste, un regard, une situation qui me donnent plus tard la sève de l'aventure. L'imagination part de presque rien, une fenêtre, un trolley, une petite fille et son curieux sourire, puis là, s'étale devant moi un nouveau tapis d'histoires tissé de mots et de maux (...) je ne suis pas dupe de ma vision des choses. A mon gré, elles se travestissent, s'arrachent à la banalité du vraiment vrai, (...) elles se donnent en spectacle. (...) L'illusion fait de fameux tours de passe-passe en passant de la magie au réel... » (LVI, pp.9-10)

Un peu plus loin, nous retrouvons ce passage qui illustre si bien ce dont nous venons de parler plus haut :

« L'important est l'histoire. Se faire une histoire avant de regarder le vrai. Réelle, irréelle, qu'importe ! Le récit entoure la chose d'un nouvel éclat,

¹ A. GIDE proposait de nommer, dès 1893, *la mise en abyme* dans, Journal 1889-1939, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, tome I, P.41.

le temps y dépose un de ses attributs privilégiés, mémoire, souvenir ou réminiscence, le hasard peaufine l'œuvre et la chose prend forme. Enfin, là, on a une aventure. Que peut-on raconter sinon une histoire ? » (LVI, p.11)

Ces deux passages illustrent ce procédé. Nous le percevons quand Nina Bouraoui se fait « *une histoire, réelle, irréelle, qu'importe...* » Et que « *l'imagination part de rien...* ». La romancière délègue la narratrice pour nous raconter une histoire « *tissée de mots et de maux.* »

2 - Une parenté baroque :

Dans ce chapitre, nous nous proposons de démontrer que l'œuvre de Nina Bouraoui établit un lien étroit avec ce qu'on appelle communément la littérature baroque.¹ Cette parenté nous a paru évidente puisqu'un certain nombre de traits spécifiques au baroque sont perceptibles dans le récit que nous étudions. Nous énumérons ces traits que nous jugeons pertinents.

- Un des traits spécifiques de la littérature baroque est que les circonstances historiques convainquent l'homme baroque que Dieu s'est éloigné de lui, qu'il est livré à lui-même. Nous retrouvons ce même aspect dans les passages suivants :

« *Qui est coupable ? Un Dieu assoupi depuis longtemps, ma mère sous le corps de mon père ou Vous, les campagnardes au sexe cousu ? » (LVI, p. 13)*

« *Pareilles à des lascives pleureuses, les Mauresques récitèrent les premières sourates du Coran pour se faire pardonner d'un Dieu trop lointain qui les méprisait » (LVI, p.141)*

- Les baroques mettent aussi à l'honneur le style coupé, bref, dense. Le style coupé exprime le plus avec le moins. Cette forme de style sollicite toujours

¹ L. PLAZENET, *La littérature baroque*, Editions du Seuil, 2000.

l'intervention d'un lecteur, réel ou inscrit dans le texte. Cette caractéristique est souvent présente dans notre texte, nous l'avons développée en partie dans la question relative à la parataxe. Un aperçu nous est donné à travers ce passage :

« *J'entends mon pouls. Dans toute la maison. Il s'affole. Je le cajole. Mes seins ont mal au cœur. La nuit gronde. La derbouka s'émoustille. Les notes s'accrochent aux rideaux. Le son bave des fenêtres. La fête commence !* » (LVI, p.128)

Dans notre corpus, nous avons relevé un certain nombre de thèmes qui caractérisent la littérature baroque et l'usage répétitif qu'elle fait de certains motifs et de quelques images.

a- L'image de la guérisseuse :

Magiciens et métamorphoses abondent dans la littérature baroque.

Jean Rousset¹ note l'insistance avec laquelle la figure de Circé qui incarne les pouvoirs de métamorphose de la magie, revient dans les ballets de cour qu'il étudie.

Dans « *la voyeuse interdite* », la guérisseuse de l'Atlas représente cette magicienne qui tente de métamorphoser la mère de Fikria, d'exorciser le mal qu'elle porte en elle et qui l'empêche d'être adulée. Elle n'a engendré que des filles et souffre de ne pas avoir eu de garçon.

Le passage suivant nous le confirme :

¹ Cf., J. ROUSSET, *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1988.

« La guérisseuse pilait des herbes dans une coupe de terre cuite remplie de semoule, elle mouillait le grain avec une eau dite sacrée et de l'urine tiède, ajoutait deux épaisses larmes de lait puis faisait bouillir le contenu. Ma mère, les jambes écartées, se posait au-dessus du mélange vitreux, avec sur le visage la grimace de l'effort. Scène comique...un petit pot pour un corps trop gros, une fumée opaque pour attiser la foi, et un chant venu de la montagne pour guérir la chèvre malade ! Les vapeurs bonifiantes pénétraient l'entrecuisse de la femelle, réapparaissaient en perles transparentes sur son front puis ondulaient sur ses bourrelets découverts, la vieille Kabyle suppliait son Dieu de donner à cette pauvre créature, ma mère, le pouvoir d'engendrer enfin un pénis... » (LVI, p.41)

Circé et ses modernes disciples sont moins une réminiscence qu'un moyen, pour l'auteur « baroque », de marquer l'incertitude de l'univers, sa précarité, sa réversibilité.

b -La forme ouverte :

Le baroque¹ s'avère en son principe hostile à l'œuvre achevée² qui suppose clôture et arrêt. Il sollicite fortement l'intervention du lecteur pour que l'œuvre soit achevée.

Fikria nous rappelle à chaque fois que son histoire n'est jamais close, qu'elle vivra les mêmes instants d'ennui et de désespoir, ailleurs dans une autre maison, un autre destin.

Le texte est ainsi ponctué d'énoncés renvoyant à la forme ouverte de l'histoire. En voici quelques-uns :

¹ L. PLAZENET, op. cit., p.27-35

² U. ECO, L'œuvre ouverte, Collection « Points », Editions du Seuil, Paris, 1965.

« Pendant le long nettoyage d'été, les femmes parlaient. Et par le biais de quelques phrases insipides, j'apprenais le strict nécessaire mais le « assez suffisant » : la moelle de ma prochaine histoire. » (p.121) « Je vais quitter ma maison, mes voisines et mon lit d'enfant ; pendant la nuit, l'événement a marqué un grand « E » en travers de mon front et c'est consciente que je descendis les marches de l'escalier, prête à embrasser le tragique et son ami l'ultime. Certes un peu tremblante mais heureuse de l'arrivée d'une nouvelle histoire... » (LVI, p.124)

A l'explicit de notre roman, le destin de l'héroïne, Fikria se continue dans une autre maison, dans une autre histoire.

« Une secousse ébranla le moteur, et, encerclée de fleurs, je me dirigeai vers une nouvelle histoire. Derrière la camionnette, une cohorte de chiens suivait » (LVI, p.143)

Il est ainsi suggéré au lecteur d'imaginer la suite de l'aventure des mots et de comprendre que d'une maison à l'autre, le cycle de la claustration pour toutes ces jeunes filles se perpétue comme un éternel recommencement.

c - Le thème de la ressemblance :

Frères et sœurs presque semblables sont spécialement nombreux dans la littérature baroque.

Nous retrouvons dans notre corpus la similitude du statut et de la destinée des trois sœurs que sont Zohr, Leyla, Fikria et toutes les autres. Celui d'être née femme, attendant cloîtrée l'arrivée d'un mari hypothétique.

Le thème de la ressemblance croise celui du déguisement pour augmenter le sentiment de l'étrangeté à soi-même ;

- celui du père : ce « mâle-femelle » ; « imberbe » ;

« Rien ne bouge sous sa robe de femme » (LVI, p.93) ;

- celui de la mère cette « femelle-mâle » :

« *Qui désirait avoir un pénis* ». (LVI, p.42)

- celui de Zohr :

« *La mort avait choisi son masque, sans le savoir, Zohr la transportait dans toute la maison et s'endormait dans ses bras...* » (LVI, p.29)

Le déguisement, quand il vire à la confusion d'identité, touche à la folie. Les personnages, dans un univers où la réalité n'est jamais sûre, basculent aisément de la raison au délire. C'est une des activités de Fikria.

d - L'exubérance macabre :

Le baroque s'acharne à montrer la mort physique avec un luxe de détails morbides. Il n'existe plus de vision apaisée, gracieuse mais des descriptions de corps décharnés. Nous sommes touchés par ce naturalisme. Le sang qui coule à gros bouillons d'une plaie. Corps convulsés, têtes coupées, yeux crevés, membres mutilés, chair rongée.

Cette cruauté, cette exubérance du macabre est l'une des marques de la violence des mots dont use Nina Bouraoui.

La peinture du « méchoui » est un de ces aspects qui nous est donné dans le passage suivant :

« *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, loin de ma tristesse...* » (LVI, p.133)

Cet autre passage confirme notre hypothèse :

« Les mains expertes saluent au passage les têtes criblées d'ail pour se disculper, plongent dans une coupelle d'eau sacrée puis se balancent dans le vide comme des ailes d'un vautour au-dessus des cercueils ouverts ; impatients mais gênés par les doigts dévastateurs bénissent les chairs étalées, mortes, gisantes dans la sauce entre des bouquets d'herbes odorantes (...) indécent festin dans le pays du manque, indécence d'une tombe violée. »(LVI, p.)

La scène du festin va être décrite d'une manière morbide et funèbre où la mort devient supplice et le supplice spectacle.

« Emportés par la faim, ils s'abattent sans retenue sur les sépultures ouvertes au public remuant terre et pissenlits, farfouillant sous la dalle déplacée (...)Après avoir macéré dans la sauce, le sang, la chair et la graisse, les doigts rougis par les épices transportent vaillamment leurs proies au fond d'une gorge froide ; croqueuses de morts, les Mauresques affairés mastiquent les viandes trop cuites et d'un coup de langue fourchue, elles happent les petits bouts de cadavres à leurs lèvres « pneumatiques ». Agglutinés autour du cercueil rectangulaire (...) et dans un rot commun, elles digèrent la mort. » (LVI, p.136-137)

J. Rousset ¹ dit que les œuvres baroques forment un « théâtre de la cruauté ». Ce discours de la mort relève moins d'un penchant sadique que de la volonté d'incliner l'homme à prendre conscience de la précarité radicale de sa vie. Assaillies par la représentation de leur mort, les « Mauresques » ne pourront échapper à l'évidence qu'elles meurent chaque instant à elles-mêmes et ainsi, elles percevront peut-être l'appel de la vraie vie.

¹ Cf., J. ROUSSET, *op. cit.*

Chapitre 4 :

Le point de vue

Nous avons abordé précédemment ce qui concerne les « matériaux », c'est à dire les procédés touchant au choix des mots, le vocabulaire à travers la paronomase, puis nous avons abordé l' « organisation », l'agencement lui-même de ces matériaux, l'étude des procédés syntaxiques à travers la parataxe pour arriver à analyser dans ce qui suit la « perspective », qui touche les problèmes de point de vue, de la « focalisation » dans le discours narratif.

T. Todorov dira que le point de vue désigne :

« La façon dont les évènements rapportés sont perçus par le narrateur, et en conséquence par le lecteur virtuel »¹

Le concept de point de vue a joué un grand rôle dans la théorie comme dans la pratique littéraire. De même que le peintre nous donne les choses à voir « en perspective », le romancier les représente sous un certain angle de vue, dont la rhétorique du discours narratif doit tenir compte.

¹ T. TODOROV, *Poétique*, « Qu'est-ce que le structuralisme ? », Paris, Seuil. 1968, p.116.

1 – Les focalisations mêlées :

Nous abordons la question de la vision ou du point de vue qui se réfère au rapport de la narratrice Fikria et de l'univers représenté.

En général, on peut distinguer, dans tout texte, ce qui est dit (l'« énoncé »), et les conditions dans lesquelles ce qui est dit, est dit (l'« énonciation »).

Dans notre cas, il s'agit d'un texte écrit personnel, assortis de commentaires de la narratrice qui dit « je », « nous », et qui bien souvent apostrophe le lecteur, comme nous le verrons, par des « tu », « vous ».

On est saisi dès les premières lignes par le climat de « discours » subjectif. On se trouve face à des paroles de la narratrice ou plutôt des pensées qui ont la forme d'un monologue intérieur. Un discours en « je » dont la relation entre la narratrice et le personnage principal est intime qui est une vision « avec » selon Pouillon, « interne » selon Genette et de « Narrateur=Personnage » selon Todorov.

Il n'y a pas de réalité objective, toute vision, toute perception est l'illusion propre à chacun, autant de verres colorés que de regards.

Nous emprunterons le terme de « focalisation » à G. Genette qui répond à l'expression de Brooks et Warren : « Focus of narration », quoique les termes de « vision » et de « point de vue » correspondent plus à la thématique spécifiquement visuelle.

Dans notre étude sur la focalisation, c'est à dire la perspective dans la conduite de la narration, nous nous servons de la répartition des pronoms pour pouvoir y arriver.

Au tout début, nous avons la présence supposée d'un témoin, d'un œil qui n'est ni le narrateur, ni l'un des personnages immédiatement mentionnés : un regard anonyme, implicite. Un preneur de vue muet, non défini qui a la faculté d'être dans plusieurs lieux à la fois et telle qu'on ne peut véritablement

l'assigner à une personne, à un acteur individualisé. Plus qu'un témoin à proprement parler, c'est une fonction regard, une origine de visée, un truchement optique qui permet à la romancière de faire jouer successivement ou ensemble tous les facteurs de la prise de vues.

Nous sommes en présence, au tout début, face à un narrateur extradiégétique¹ :

« Epicentre de l'aventure c'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre, pour cet épicier rougeaud assis sur son tabouret, pour cet homme guettant un rideau clos, pour ces petits et petites qui courent dans un rectangle bien délimité par des bâtisses sombres et anguleuses. »
(LVI, p.09)

A la toute 1^{ère} phrase qui voit, qui est sensé voir la rue ? Un personnage ou l'auteur ?

Focalisation interne ? Focalisation zéro ? Suffit-il d'admettre que le lecteur imagine le spectacle, car le lecteur n'imagine rien dans l'abstrait. Il ne peut que s'imaginer lui-même dans la position d'un observateur qui aurait pu voir cette rue, et qui par conséquent se serait situé à quelques mètres soit en face, soit un peu en oblique en tout cas pour une vision d'en haut.

Nous sommes devant un narrateur en même temps personnage pris en charge par un « je », sujet de l'énonciation et qui tout au long du récit, nous fait voir grâce à un regard.

Tout ce qui ne peut être connu que par le sujet lui-même au moyen d'une analyse intérieure nous est annoncé d'emblée. Nous avons là le privilège de l'expression visuelle directe.

¹ G. GENETTE, op., cit., p. 238.

La vision oriente la description. Les mouvements panoramiques auxquels elle obéit traduisent son errance désœuvrée.

« Je ne distingue plus que des tignasses brunes ; les aisselles masculines déversent dans l'espace et son temps un parfum acide qui enivre tous les enfants ; les fillettes continuent à jouer autour des piliers du vice ; moi, je reste tapie derrière ma fenêtre. Là, spectatrice clandestine suspendue au-dessus de la ville, je ne risque rien »
(LVI, p.21)

Nina Bouraoui joue avec la focalisation, une fois zéro et une fois interne et qu'Henri Mitterrand appelle « *focalisation implicite* »¹.

Aucune frontière ne sépare plus le discours du narrateur et celui du personnage. Le discours du narrateur y prend en charge le discours du personnage en lui prêtant sa voix. C'est « Fikria ».

Le soudain passage de la focalisation interne à la focalisation zéro en page 103 du « Je » à « Fikria » est fait pour considérer que ce « Je » est un autre et opère une parfaite dissociation entre le moi agissant et le moi réfléchissant « spectateur » furtif du premier ; et quand il y a le « Je » le lecteur est un « vous » :

*« Tard dans la nuit, des voitures se rangeaient devant le poste stratégique, toutes les feintes et toutes les audaces étaient bonnes pour saisir la situation de l'ultime, le coup de couperet fatal à **Fikria**... »* (LVI, pp.102-103)

*« **Fikria** voulait juste voir son visage mais l'homme savait qu'il ne fallait pas dévier le cours du destin. »* (LVI, p.103)

*« Ouais, j'ai lâché prise mon Dieu, ça **vous** étonne ? »* (LVI, p. 105) ;

¹ H. MITTERRAND, Le regard et le signe, PUF, Paris, 1987, p. ?

Quand, il y a « Fikria », il devient un « tu ». Les citations suivantes le montrent bien :

« *Qui doit payer ? (...) Vous grand –mère (...) Nous (...) Toi (...), dans Ton tissu (...), oui descendez de Vos tanières ...* » (LVI, pp13 – 14)

Cette variation du point de vue, ce changement de focalisation (interne à zéro) est conduit pour mettre en retrait l'un ou l'autre et par conséquent valorise celui qui regarde. De tels effets ressortissent évidemment à une sorte de « pathologie narrative »¹, explicable par des remaniements, mais n'hésite pas à établir entre narrateur et personnage une relation variable et flottante, vertige pronominal accordé à une idée plus complexe de la « personnalité ».

Ce glissement du subjectif à l'objectif est une sorte de distance qui permet au narrateur de prendre en considération son alter ego, son autre personnalité.

Nina Bouraoui nous donne à voir une voyeuse, Fikria, qui est le personnage principal et qui nous offre l'avantage d'une focalisation diversifiée, le passage du narrateur premier au narrateur second.

Un jeu de distance entre le narrateur et le personnage, entre le " je" et « Fikria », une fois Fikria, une fois " je" et vice versa...

Du moment où le personnage vient appeler son propre nom, une duplicité va émerger: d'un côté, il va permettre au lecteur de reconnaître durant le récit la personne de qui l'on parle, et en second lieu, il nomme la marque du personnage, le dénote.

Le passage de la focalisation interne à la focalisation zéro se fait comme pour se jouer d'elle-même ; une vision tragique pour Fikria, comique pour elle-même..

« *Mon regard a pris une curieuse initiative, il s'est retourné vers moi, me jetant à la figure l'image tragique mais peu nouvelle de mon existence* » (LVI, p.106)

¹ G. GENETTE, op.cit., p.254

« *Mauvais présage ! Il m'avait conduite pendant la nuit vers ma fin tragique* » (LVI, p.114)

Une voix off s'insurge parfois dans cette polyphonie narrative :

« *Des hommes des rues voisines étaient venus exprès pour assister aux derniers instants de la **voyeuse** ; on raconte qu'une compagnie de transport avait organisé une excursion spéciale pour faire profiter les campagnardes de l'aventure ! Les bonnes attendaient à l'abri du soleil sous des parasols installés pour la cause, les enfants occupaient la totalité des trottoirs, les cages d'escaliers, les arrêts d'autobus, certains s'étaient fabriqué des petits tabourets de plaisance, d'autres se risquaient même jusque dans le jardinet des Aouz Bek ; une marée humaine occupait la rue jadis silencieuse et les autres jeunes filles regardaient d'un air inquiet la petite fin tragique de leur **compagne**.* » (LVI, p.102)

Il s'agit d'un "je" pluriel, errant, qui se recompose dans le discours narratif: seul lieu pour une possible reconstruction cohérente. Représentant ses sœurs en particulier, les « Mauresques » en général, Fikria est une où se concentre toutes les autres puisqu'elle représente le même destin de toutes les femmes.

2 - Un « je » confus:

L'emploi du "je", pivot autour duquel tourne toute la structure romanesque, apparemment si singulier, cache une pluralité.

Dans *la Voyeuse Interdite* nous avons un "je" et son nom : Fikria, donc la narration est aussi bien à la première qu'à la troisième personne. Un "je" qui concentre en lui non seulement le "je" et Fikria mais aussi d'autres entités : Zohr, Leyla, le "nous" et le "vous" des Mauresques qui correspond aussi bien à un "moi + vous" qu'à un "moi + eux/elles" en cas d'exclusion ou d'inclusion.

Je/Fikria

Leyla

Zohr

Mère

Les Mauresques

« Et nous jeunes filles ? que faisons-nous pendant ce temps-là ? Ce temps perdu ! Fantômes de la rue, animaux cloîtrés, femmes infantiles ! Muses inassouvies ! Jalouses de nos sens et de notre beauté nous entretenons une fausse pureté... » (LVI, p.12)

Le passage du "je" à « Fikria » va subitement opérer un dédoublement du personnage:

« A ton tour Fikria! Aujourd'hui c'est moi. Moi, moi, moi ! » (LVI, p.126)

La notion de « point de vue » et d'« aspect » ne se réfère pas seulement à la vision car la perspective narrative a des implications conceptuelles, émotionnelles et même idéologiques. Autrement dit, elle représente aussi des systèmes de valeurs.

Tous ces morceaux descriptifs que sont soit les personnages, sont délégués à notre *voyeuse interdite* qui les prend en charge, postée à sa fenêtre, lieu élevé et qui assume ces descriptions par son regard.

Ce procédé du regard introduit le cadrage du photographe et instaure des hiérarchies esthétiques évaluantes. Foisonnant de spectacles, le texte est traversé d'innombrables commentaires évaluatifs sur ces spectacles.

Ces descriptions sont également les lieux de l'inscription, privilégiés, dans notre texte d'un métalangage, c'est à dire d'une description au deuxième degré, une méta- description, d'un commentaire évaluatif, discours d'escorte, qui porte justement sur le voir et le dire de notre personnage principal. Là, sont précisément, les points névralgiques d'inscription de l'idéologie dans notre texte. Dans cette conception, notre auteur tente de prendre en défaut la continuité du texte pour laisser entrevoir un autre discours, « *le discours de l'inconscient à l'œuvre à travers le premier* ». ¹

La description appelle donc nécessairement une méta-description, un deuxième discours descriptif qui décrira et évaluera, en termes de prescriptions, de proscriptions, en termes d'écart, de positivité ou de négativité.²

Dans notre cas, la narratrice est l'instance évaluante, le personnage sujet en tant qu'actant et support qui est le lieu privilégié de l'affleurement des idéologies.

Fikria met en place un discours d'escorte en mettant en relief les personnages : les « Mauresques », le père, la mère et le reste qu'elle dévalorise, et cela se ressent par tout un lexique dépréciatif et de l'autre valorisant Ourdhia, fille du Ténére, ne subissant pas encore le joug d'un certain nombre de tabous régissant la société algérienne.

¹ PH. HAMON, *Texte et idéologie*, Quadrige, P.U.F., 1997, p.104.

² L. ALTHUSSER, « *Lire le Capital* », Paris, Maspero, 1968 in *Le français dans le Monde*, n° Spécial, juillet 1996, p.10.

Le discours évaluatif accompagne le regard de notre narratrice qui est prédéterminé par toute une série de canons et de grilles culturelles, et notamment de catégories esthétiques.

Le regard n'a donc pas ici une fonction purement utilitaire prenant la forme d'une description « optique », mais devient le lieu d'une intrusion, d'un carrefour et la manifestation dans le texte de cet affleurement qui procure du déplaisir, du dégoût.

Il devient motif idéologique.

Parmi toutes les conduites socialisées, le rite de la guérisseuse, la préparation des noces de Fikria, la conduite amoureuse et érotique de la mère et du père dans la mesure où ils mettent en jeu le corps comme support de signes, sont dans notre corpus les lieux privilégiés de normes¹ morales, religieuses, esthétiques et sociales.

Ce commentaire évaluatif porte sur le mode négatif et ainsi notre narratrice en tire de l'affliction et de l'ennui.

L'évaluation de notre narratrice peut être considérée comme l'intrusion ou l'affleurement, dans notre texte, d'un savoir, d'une compétence normative du narrateur distribuant, à cette intersection, des négativités et des déviances, des défauts, des subordinations hiérarchiques, un inacceptable, un inconvenant.

Ainsi par delà les éléments d'analyse relatifs aux postures, à la problématique avec le monde et à la description des personnages, émerge une vision dysphorique de l'avenir, un sujet impliqué dans la rupture et le conflit des représentations, à l'ambivalence culturelle.

Terme emprunté à Radia Toualbi qui la définit comme étant :

¹ Selon J. MAISONNEUVE, la norme est « *ce qui paraît désirable, convenable dans telle société ou tel groupe particulier et dont la non observance entraîne réprobation ou sanction* ». op. cit. p.60.

"...la violence faite à l'agent social de se référer simultanément à deux systèmes de valeurs incompatibles, opération qui s'avère tout naturellement cause de tensions et de conflits ».¹

Le conflit interculturel représente donc l'effet de cette situation et s'apparente, à ce titre, au concept plus général d'acculturation, pouvant être à l'origine d'un double conflit : inter et intra personnel. Les conflits résultant de la confrontation de deux systèmes de valeurs incompatibles, sont définis comme étant des conflits de normes.

Dans cette voie, un conflit interpersonnel résulte du fait de la non-concordance des attitudes et des représentations de notre sujet par rapport à ses parents, à ses consœurs. Ainsi l'idéologie prend toujours la forme, dans la manifestation textuelle, d'une comparaison, comparaison plus ou moins elliptique, dans notre corpus, elle est ressentie comme explicite.

D'une manière générale, dans l'ensemble du récit, la nomenclature utilisée lors des passages descriptifs, ainsi que les prédicats qualificatifs ou fonctionnels se composent d'un lexique fortement stéréotypé, qui est une des marques du discours exotique car la plupart des références culturelles, utilisées par Nina Bouraoui comme opérateurs réalistes, renvoient au contexte français, européen et non à celui algérien.

Ce procédé lui permet de renforcer le contact avec le lecteur postulé, par l'étalage d'un savoir commun. Ce sont surtout les passages descriptifs qui permettent le déploiement de ce " savoir".

La présence en texte du lecteur métropolitain est également sensible au niveau du travail de traduction de certains mots arabes :

" Haram : interdit " (LVI, p.12);

"Guelta : trou d'eau " (LVI, p.50);

"Kahloucha : négresse (LVI, p.57)

"Tamina : gâteau de semoule" (LVI, p.80);

¹ R. TOUALBI, op. cit, p.21.

"Djinnia : féminin de djinn" (LVI, p.82);

"Mabrouk: félicitations" (LVI, p.121).

Nous retrouverons cet aspect dans *Mes Mauvaises pensées* où certains mots arabes seront évoqués mais pas traduits.

Tout cela prouve suffisamment que le regard porté sur la société algérienne ne l'éclaire que de l'extérieur. Nous serons tentés de dire qu'il en est ainsi de tout récit qui appartient au type "exotique". Le discours se caractérise par une lisibilité et une prévisibilité maximales c'est parce qu'il :

"...ne débouche pas sur une connaissance d'autrui. L'autre n'a pas d'existence "autre" que celle que lui concède le sujet regardant: autrement dit, ce qu'on voit chez l'Autre, c'est toujours ce qui nous intéresse, en fonction des préoccupations de notre société, de nos phantasmes... ».¹

Par ailleurs, le système des personnages lui-même s'organise selon l'opposition binaire Occident/ Orient comme le suggère Nina Bouraoui elle-même :

" Ils vivaient en l'an 1380 du calendrier hégirien, pour nous, c'était le tout début des années soixante-dix..."(LVI, p.22)

Nina Bouraoui a une vision dysphorique de l'avenir, et une tendance à assujettir la réalité du monde donné à un schéma d'imperfection fermé sur soi et qui offre une insatisfaction tant émotive qu'intellectuelle. Elle pose d'emblée la situation difficile vécue par la femme qui ne peut échapper au destin immuable et sombre de sa condition.

¹ B. MOURALIS, *Les Contre Littératures*, Paris, P.U.F. 1975, p.99.

Conclusion :

Le récit est conduit du point de vue du personnage principal isolé et immobile encadré d'une fenêtre et à travers le regard duquel nous découvrons la rue et les gens mis en action.

En ce sens la description s'avère elle-même tributaire de la manière dont la voyeuse les découvre. C'est une vision qui nous fait partager des images fragmentées à travers le regard de « Fikria » unique observateur cloîtré de la fiction ; d'où sa négativité.

En effet, la négativité transparaît à travers les différents aspects du thème, des sous thèmes et de la prédication livrée au moyen de l'œil du personnage mis en branle dans le roman.

Négativité centrée sur les femmes. Dans ce procès de négativité en chaîne qui vise l'ensemble d'un système culturel et idéologique vécu comme démis de tout vecteur de moralité et de toute efficacité sociale parce que devenu forme vide et hypocrite. Héritière de cette culture figée, l'héroïne dont la vie est aliénée, cherchera une assomption individuelle dans le fantasme et le délire des mots.

Le conflit qui semble séparer *La Voyeuse* du monde qui l'entoure est d'ordre culturel, spirituel, moral.

Cependant, le projet idéologique conscient de la narratrice est de défendre les droits de la femme musulmane au progrès spirituel et social. On peut donc trouver dans LVI un certain "reflet" de la réalité algérienne.

Le texte s'écrit contre une société traditionnelle où la prise en charge de la parole féminine, comme la prise en charge du corps est également problématique. La narratrice semble faire entendre la voix de celles qui n'ont jamais eu droit à la parole à travers sa voix.

L'écriture de Nina Bouraoui n'échappe ni à l'emprise du réel qui relève de l'ordre du subjectif, ni à la dimension féminine. Dans son roman, elle fait œuvre de femme en renversant la démarche qui consiste à réduire les femmes

au regard que l'on porte sur elles. Elle donne à voir, à entendre la condition des femmes. Nina Bouraoui a le mérite de mettre en marche un récit portant un sceau inaltérable : la difficulté d'être femme en Algérie, constat lucide et amère.

Tout en inscrivant dans le texte une répartition des espaces entre le dedans et le dehors et qui consiste à raconter de l'intérieur la femme, et tente d'échapper à la chosification et veut contraindre celui qui regarde à être regardé, condamné pour voyeurisme.

Ce ne sont plus les hommes qui regardent, c'est Nina Bouraoui. Elle fait mieux de regarder ses sœurs cloîtrées, elle libère leur parole, leur donnant corps de chair et voix de femme, parce qu'elle écrit.

Dévoilement par-delà les cloisonnements. La regardée et la regardante se rencontrent. L'une dit l'autre et ce faisant se dit elle-même. La voix de Nina Bouraoui se démultiplie dans celle de Fikria, Zohr, Leyla dont les paroles lacérées créent un espace neuf. L'espace est clos et irrémédiablement féminin.

Pour Nina Bouraoui, il semble que tout est à refaire, surtout celle des femmes réduites au silence à l'intérieur des maisons aveugles.

Travail de remémoration et d'interrogation du passé, le récit ne peut apprivoiser que par des ouvertures sur l'imaginaire et la fiction ce sentiment d'exil dans son propre pays. Nina Bouraoui essaye de rendre sensible la douloureuse coupure induite par l'absence, l'effacement et la dénégation de la femme algérienne.

2^{ème} PARTIE :

S'écrire pour s'inventer

Introduction :

Lorsque Nina Bouraoui fait son entrée sur la scène littéraire parisienne, en 2001, elle est âgée de vingt-quatre ans. Des rêves d'émancipation occupent, depuis longtemps déjà, une place majeure dans sa pensée. Ces désirs d'indépendance, qui se sont renforcés tout au long de son adolescence, résonnent fortement sur l'ensemble de son œuvre romanesque. Car cette pensée est sous-tendue par l'esthétique d'un imaginaire qui donne un autre relief à des attentes plus complexes.

Son œuvre a toujours eu des amateurs fervents. Elle a fini par faire son entrée à l'université où ses premiers romans ont fait l'objet de recherches et de travaux.

« *La voyeuse interdite* » dont le personnage féminin, Fikria est piégée dans la maison paternelle qui constitue l'espace de réclusion, lieu de négation de sa féminité, à la périphérie de la ville, Alger, au début des années soixante dix et « *Poing mort* » dont la scène se situe dans un cimetière chrétien, gardée par une jeune fille bossue, fuyant la vie et préférant la compagnie des morts, *Mes Mauvaises Pensées* est un livre tumultueux où les états d'âme sont là pour exprimer tout cette multitude de sensations, de sentiments, de regrets, de peurs, de nostalgie, d'amours, d'allers et de retours, de va et vient entre Paris, Zurich, Alger et Rennes. Le grand-père maternel est là, chirurgien, qui fait peur à la mère, au père et à la narratrice. Le grand-père paternel est absent, loin et sans attaches. La grand-mère est déjà loin et qui a peur de mourir. Les amours que sont La Chanteuse, que la narratrice appelle Julie dans la rue, l'Amie qui ressemble à notre narratrice, complices et retrouvent toutes deux leur visage de l'enfance. Les M, M.B, les madame B., G., H.. Tous ces moments sont destinés au psy. M. qui l'écoute. Ce charivari où la mémoire retrace de nouvelles configurations de la vie passée entre Alger et les autres villes européennes où la famille de Nina Bouraoui a vécu. Cette descente dans

le cœur et le corps de la narratrice, où les désirs, les peurs et les souvenirs font surface pour inonder les pages blanches du roman.

Ses textes laissent apparaître des constellations d'images que nous nous proposons d'explorer :

« les thèmes personnels à un auteur relèvent de son expérience propre et trouvent leur expression privilégiée dans un ensemble d'images, de symboles, de figures poétiques et de situations—clefs dont la récurrence est signe de la constitution d'un univers mental structuré et dynamique »¹.

Tenter de dégager les représentations auxquelles a recours la romancière passe en l'occurrence par l'observation de la façon dont s'opère un travail original de la mémoire puisque cette dernière va évoquer tout en inventant puisant dans les sources de son univers imaginaire la matière de son récit. En effet les registres, individuel, légendaire ou mythique du souvenir s'entremêlent dans l'imaginaire de Nina Bouraoui pour permettre une circulation constante entre le passé et le présent, entre, aussi, l'histoire personnelle et l'histoire collective et entre la fiction et la réalité.

Or précisément, cet ordre ... du féminin dont Nina Bouraoui cherche à définir les contours, seul l'imaginaire, grâce à ses fonctions symboliques de restauration, ou même d'instauration, est susceptible de l'approcher.

En recommandant de ne pas escamoter « le caractère mythique de l'histoire »², Gilbert Durand rappelle, en effet, que celle-ci est toujours passible d'une « remythification » différente. Par ailleurs, le maître de la recherche sur l'Imaginaire envisage « la liberté poétique » sous l'angle d'une « liberté remythifiante »³ qui, en « déformant les copies pragmatiques du

¹ Didier SOUILLER et Vladimir TROUBETZKOY, *Littérature comparée*, Paris, P.U.F., 1997, p.11.

² G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, (11^{ème} édition), Dunod, 1992.

³ G. DURAND, *L'Imagination symbolique*, Paris, P.U.F., 1989, p.130.

réel¹, permet « la transformation des images, des mythes, des symboles, et (...) de l'histoire »².

Il nous a semblé que Nina Bouraoui use de ce genre de liberté « remythifiante », car son imaginaire tente par l'écriture de donner vie à ce dont elle rêve pour les femmes,
« *C'est la raison de ma présence, ici, dans votre cabinet, je répare les liens* ».
(MMP, p. 81)

Notre méthode d'investigation s'appuiera sur une démarche à la fois descriptive et interprétative. Il s'agira d'essayer de rendre compte d'un tissage de correspondances entre l'écriture, l'expérience intérieure du travail de la mémoire, et les intimations d'un héritage socio-culturel et de son univers imaginaire

Dans ce dessein, il semble que s'impose une première recherche à propos d'un thème récurrent à travers l'œuvre de Nina Bouraoui, et qui a trait à une situation d'exilée. Cette perception de la part de Nina Bouraoui, n'est-elle pas sans lien avec l'expérience qu'elle-même a faite de l'exil. C'est pourquoi sensible à ce thème, nous tenterons d'étudier à la mise en perspective de ces histoires par la mémoire³ qui les reconstruit.

Pour rendre compte des liens qui se tissent entre le parcours de l'auteure et sa conscience d'exilée, nous nous intéresserons à sa crise identitaire personnelle et à la volonté qui en découle de s'inventer en écrivant.

Cela s'exprime ouvertement tout au long de son œuvre à travers la récurrence de certaines obsessions et autour des thèmes tels que la difficulté d'être, de l'Algérie, de la relation mère-fille ; de la fragilité identitaire, du poids du corps, et de l'espace labyrinthique de soi et du texte.

¹ G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit. p.26.

² *Ibid.* p. 20

³ Cf., P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, 2000.

Chapitre 1 :

Un espace labyrinthique

Dans nos corpus, la description des lieux prend une importance telle qu'elle ne peut plus être considérée comme simple toile de fond, elle conditionne le fonctionnement du récit dans son ensemble et révèle le degré d'attention que la romancière accorde au monde et à la qualité de cette attention.

La notion de l'espace nous invite à réfléchir au contexte spatial où l'histoire racontée se déploie, né du cadre initial suscité par les événements narratifs. En effet l'espace est à la fois indication d'un lieu et création narrative.

Dans *La voyageuse interdite* l'espace, c'est d'abord le corps où se concentre la maison paternelle, Alger et l'Algérie. Dans notre second corpus, l'espace de l'écriture, du texte semble prévaloir. Il constitue un lieu où l'on se perd et les mots seraient des ailes qui rappellent Dédale et son fils Icare.

*« L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience. L'espace, dans une œuvre, n'est pas la copie d'un espace strictement référentiel, mais la jonction de l'espace du monde et de celui du créateur ».*¹

Le lecteur est conduit par la main et se débrouille avec les morceaux éparés d'un puzzle. Il est ainsi conduit de reconstituer la disposition générale par des « cercles concentriques » en partant au début du point précis où évoluent les personnages, la maison familiale, jusqu'aux espaces plus lointains qui les enveloppent que sont les remparts de la ville.

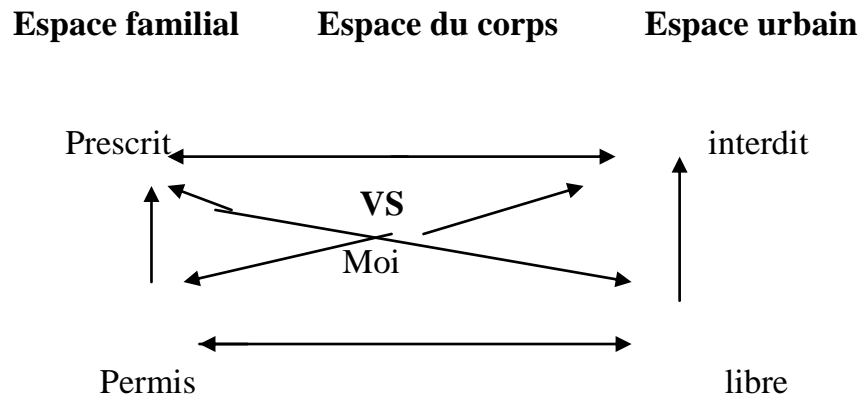
La situation de claustration décrite dans *La Voyageuse Interdite* est démultipliée puisque le moi narrateur semble emprisonné dans un quadruple espace :

Le pays en l'occurrence l'Algérie, l'espace urbain, (Alger) ; l'espace familial (la maison) et l'espace du corps.

¹ C. ACHOUR, S. REZZOUG, op. cit. p. 208.

Pour prétendre à une étude de l'espace dans notre œuvre, il nous faudra la considérer dans ses oppositions.

Le carré sémiotique va faire apparaître cette signification des différents espaces cités, dans l'opposition entre le prescrit et l'interdit.



L'univers romanesque de Nina Bouraoui est construit sur une série d'oppositions établissant des liens étroits entre les personnages et les lieux où ils évoluent.

La voyageuse interdite s'inscrit dans une dialectique du dedans et du dehors, du permis et de l'interdit. Ce passage s'effectue de l'intérieur vers l'extérieur : de Fikria à la maison, de la maison à la ville.

Partout le « dedans » et son contraire, « le dehors » sont présents et tracent une symétrie entre les espaces conflictuels. Deux lieux qui s'opposent et qui s'observent.

Notre 1^{er} corpus fait apparaître les oppositions du type :

DEDANS		DEHORS
femme		homme
permis		interdit

Ici		ailleurs
intérieur		extérieur
clos	vs	ouvert
sujet		objet
absence		présence
voir		être vu

« ... Dès la puberté, les femelles de la maison durent vivre cachées derrière les fenêtres » (LVI, p.22)

« ... notre existence à part qui nous éloignait chaque jour des hommes et de nos semblables » (LVI, p.43)

Une ligne de démarcation invisible sépare les deux lieux. Négliger le principe de base, ce principe de séparation des hommes et des femmes et qui vise le maintien des deux camps opposés et séparés, dérange visiblement le groupe.

Dans le second corpus, l'espace est déjà empli par la chaleur humaine de la mère, de la sœur et du père ; le soleil illumine déjà la chambre de la narratrice, c'est un espace euphorique ; les souvenirs s'y afférant sont doux.

« je suis là, dans le long couloir de l'appartement de la Résidence, seule, perdue, comme happée par l'espace, comme incluse à ce lieu qui me définit, parce qu'il y a ici une mémoire des choses, une mémoire de ma vie, il y a ce que je ne trouve pas au 118, dans l'appartement de la rue Saint-Charles, des marques ou des racines, puisque je suis un sujet sans racines profonde ». (MMP, p, 143)

De cet espace labyrinthique dans *La Voyeuse interdite* à l'espace euphorique de *Mes Mauvaises pensées*, une Algérie ambivalente émerge dans l'imaginaire de notre romancière.

1 - L'Algérie

Dans *Mes mauvaises pensées* l'écriture s'emploiera à énumérer les lieux d'un pays en l'occurrence l'Algérie, pays natal de notre romancière, même s'il ne lui appartient plus vraiment, à investir ce territoire, à y fixer un désir de retour, à faire de lui un lieu enchanté.

« *J'aimerais revoir le pays où j'ai appris à écrire. J'aimerais revoir le pays où j'ai appris à aimer* » (MMP, p. 267)

« *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, je ne sais rien de ma nouvelle terre, on dit qu'elle est à moi, on dit que je suis née là, on dit que c'est un retour aux sources,* » (MMP, p. 111)

« *Je suis comme mon père, je sais pourquoi nous regardons ensemble les photographies d'Alger, il n'y a pas que l'enfance, il n'y a pas que la jeunesse, c'est le point le plus reculé de la mort, il est là-bas, notre paradis; il est dans cet appartement, dans ses chambres, dans son escalier blanc, dans sa forêt, il y a une forme d'éternité dans ce lieu, perdu,* » (MMP, p. 76)

Dés lors, on comprend que le pays¹ où l'on a vécu toute son enfance occupe une place à part dans la géographie imaginaire bouraouienne.

« *C'est Alger à nouveau: le soleil dans notre appartement, la mer, les montagnes noires de l'Atlas, la route de la corniche, les glaces italiennes du club des Pins, la chambre de ma soeur, les nuages qu'elle avait peints sur ses murs parce qu'elle était romantique, les avions dans le ciel, l'électrophone de*

¹ Il suffit de se reporter à H. TUZET pour qui : « *Le pays natal est un archétype, au sens jungien du mot ; l'Enfance, l'Origine, la Source, tout ce qui est primitif et pur, tout ce qui est promesse de repos, de rafraîchissement, de jeunesse nouvelle : tout cela se groupe sous ce signe. Le Pays Natal est le royaume de la Mère* », *Le Cosmos et l'Imagination*, Jose Corti, 1989, p. 250-251.

la chaîne Hitachi, la chanson de Joe Dassin: L'Été indien. 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 trajet, d'avant en arrière, de Paris vers Alger. »¹

L'Algérie est évoquée comme une blessure dans l'enfance de notre narratrice, elle y cherche sa place et doute de sa patrie :
« Pourrais-je dire rentrer au pays moi qui n'ai pas les moyens de choisir ? Pourrais-je parler de patrie, moi qui me sens orpheline d'une terre ? Je ne sais pas si on m'attend à Alger, je ne sais pas si le Rocher Plat existe encore, je ne sais pas si j'ai un visage algérien » (MMP, p. 270),

Notre récit s'immobilise pour de longs moments en un tableau par des notations fragmentaires sur les lieux où évoluent les personnages.

Certains édifices, certains lieux ont une fonction culturelle et sociale déterminée qui est prise en charge par le récit et qui joue de l'opposition entre les différents lieux où se développe l'action, entre les lieux clos (la chambre, la maison) et les lieux ouverts (la rue, la ville).

Loin d'être indifférent, l'espace dans notre 1^{er} roman s'exprime dans des formes et revêt des sens multiples, jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre qui est cette intention d'emprisonner les personnages.

Il révèle entre l'espace familial et l'espace urbain, un rapport de tension et de répulsion par opposition, aux yeux de la narratrice dans *Mes Mauvaises pensées*, l'Algérie est un doux, beau et vivant pays,
« J'ai encore ce sentiment d'abandonner ma mère dans les ruines de Pétra, sur les routes de Sicile, dans les ruelles de Naples, je l'abandonne au soleil, à

¹ *Mes Mauvaises pensées* p.16.

la mer, à la beauté des vestiges qui fait écho à la beauté de l'Algérie. »
(MMP, p. 191)

On retrouve la lumière, le soleil et les sensations de bonheur de la nature, de la simplicité et la profondeur des choses. Par opposition à la vie qu'elle mène en France pour laquelle elle ne ressent que de l'ennui et le désenchantement :
« puisque je suis un sujet sans racines profondes, puisque je n'ai rien de mes grands-parents algériens, que le visage de mon père qui ressemble à sa mère, que des bribes de la vie de mon grand-père, mais rien de ses mains sur mon visage, de sa voix dans ma tête, rien, parfois l'odeur d'un gâteau, le sucre des cornes de gazelle, le goût de la fleur d'oranger, le chant des oiseaux aussi, puisque mes grands-parents avaient des arbres dans leur jardin avec des oiseaux nichés sous leurs feuilles, puisque les oiseaux sont la vie, ou une forme de vie du Sud, je n'entends pas d'oiseaux au centre Beaugrenelle, juste le roulis des escalators, juste les tubes du disquaire, juste le vent entre les tours; [...] il y a toujours la gêne de mon corps là, en France [...], et je veux encore entendre le chant des oiseaux, voir les hirondelles, respirer l'Algérie »
(MMP, p, 144)

C'est encore la force de l'Algérie en moi, la force de sa beauté: les criques, les plaines, la montagne, le désert, le vide de la nature, le vent, le vent sur mon corps, le vent qui fait plier les coquelicots, le vent qui soulève le sable, le vent entre les pilotis de l'immeuble, le vent sur l'eau qui se plisse et gonfle, le vent dans l'herbe, là où je me couche, où je me sens si bien, l'herbe du parc de la Résidence, l'herbe haute et fraîche, l'herbe de février, l'herbe sous mon ventre, le vent sur mon visage, les mots de ma mère: « Tu sens le vent », le vent dans les draps qui sèchent, le vent du Sud, le vent de l'orage, le vent dans ma tête quand je n'arrive pas à dormir, quand je suis envahie ; il y a un glissement de la terre algérienne sur mon corps, je veux dire par là que j'ai le statut de l'enfant sauvage. Je ne me suis pas remise de cela, vous savez. L'écriture vient de là. Je n'ai aucun désir du monde; je ne pouvais qu'écrire

*en retrait, seule, penchée sur mon bureau, seule avec les spirales de mots ;
l'écriture, c'est la terre, c'est l'Algérie retrouvée, » (MMP, p. 201)*

L'Algérie est vu différemment dans *La Voyeuse interdite* et dans *Mes Mauvaises pensées*, Nina Bouraoui s'en explique ¹:

« Alors en effet, ce sont des thèmes assez récurrents chez moi mais c'est une autre Algérie, c'est une autre jeune femme. Heureusement que l'on transforme toujours notre vérité et que nos livres ne sont pas des rapports de police, sinon on serait prisonniers de soi-même. Moi j'ai toujours très peur d'être prisonnière de moi-même et de me dire que je réécris toujours le même livre ».

Nous découvrons dans « *La voyeuse interdite* », roman « immobile », combien l'espace est solidaire de ses autres éléments constitutifs, il sert à traduire la psychologie de ses habitants.

L'espace familial est représenté par la maison dans laquelle vivent enfermés les personnages. Lui aussi est une prison.

Les passages suivants nous le confirment :

« Malgré l'austérité, quelques indices personnalisent cependant nos cellules respectives ... » (LVI, p.24)

« Optimiste, la nomade emportait un couffin et un filet à provisions ! je l'enviais, marcheuse du désert et maintenant de la cité, elle seule avait le droit de quitter la prison." (LVI, p.56)

« ...je fais de ma chambre une cellule mortuaire où les sangs mêlés, les sens sans dessus dessous et les sentences les plus abjectes abasourdissent murs et coussins, tête et corps ! » (LVI, p.88)

¹ Nina BOURAOUI et Sara STRIDBERG: "L'écrivain est un marginal", Par Adeline Journet (LEXPRESS.fr), publié le 09/05/2011 à 14:45. www.lexpress.fr/culture/livre/nina-bouraoui-et-sara-stridsberg-l-... Consulté le 26 aout 2011.

« Ecailles de rouget, pétales de roses embryonnaires, fraises effeuillées, égayez les carreaux de ma prison petite symphonie macabre pour fête clandestine des sens désaxés... » (LVI, p.89)

La description va prendre en charge ce lieu symbole de la claustration, de la réclusion et de la résignation des femmes ; en un mot ce lieu représente un espace « dysphorique ».

Décorant les intérieurs maghrébins, les objets décrits sont significatifs d'une certaine culture, culture du cuivre, des plateaux, la main de Fatma ou le sens de l'écriture arabe de la droite vers la gauche, poufs , coussins, table basse. Ainsi disséminés, ces indices nous renvoient à la culture arabo-musulmane, au harem¹ dont l'auteur semble faire le procès.

« Notre père est assis sur un tapis de prière dont les couleurs sont trop vives pour une carpette sacrée. Dieu écrit en gros caractères de laine vomit sur les impies sa calligraphie sinueuse. » (LVI, p.30)

« Nous étions parmi des hommes fous séparés à jamais des femmes par la religion musulmane, ils se touchaient, s'étreignaient, crachaient sur les pare-brise des voitures ou dans leurs mains, soulevaient les voiles des vieillards, urinaient dans l'autobus et caressaient les enfants. (LVI, p.21)

« Les premières sourates du Coran sont gravées sur les portes des coffrets kabyles, dans le fond des plateaux de cuivre et sur tout le contour de la représentation d'un monument religieux qui trône au dessus de nos têtes pour nous surveiller. Une main de femme en acier est posée sur un napperon dentelé afin de conjurer le mauvais sort, les franges du tapis central sont soigneusement peignées vers la gauche... » (LVI, p.23)

« C'était à l'est d'Alger. Les pétards du Mouloud, la viande de l'après fête, les histoires sans fin de ma grand-mère inconnue et ses fameux croquets du petit déjeuner. » (LVI, p.81)

¹ Cf. G. TILLION, *Le harem et les cousins*, Paris, Le Seuil, 1966.

A travers ces passages, la narratrice semble supposer que la culture participe à la clausturation, à l'emprisonnement et à l'aliénation de ses sujets et que la religion n'est pas vécue dans son acception la plus authentique et les éléments s'y référant sont surtout attribuables à la tradition.

Dans *La voyageuse interdite*, le personnage principal et ses consœurs ressentent leur captivité dans la ville d'Alger, dans la maison paternelle et dans leur corps comme une injustice où domine un espace oppressant qui fait couvrir la révolte au cœur des personnages.

Ludovic Janvier en dit :

« *Ce n'est peut-être pas un hasard si la tragédie moderne, depuis Kafka, s'exprime surtout en termes d'espace (...) traduction de la posture dérisoire d'un individu que le monde engloutit et dérouté* ». ¹

C'est à cet archétype du refuge bouraouien que nous allons nous livrer, c'est-à-dire à la recension de toutes ces images qui s'organisent en une symbolique de l'intimité.

« *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.* » (MMP, p. 223)

La ville Alger, contenant fermé jusqu'à l'irrespirable dans *La voyageuse interdite*, laisse place à une architecture nouvelle qui relève de l'espace euphorique dans *Mes Mauvaises pensées*.

« *Je pense à ma mère qui perd une deuxième sœur. Je pense que Rennes est une ville maudite, je pense que je viens aussi d'ici, de la mort. Alger serait du côté de la vie, de ma vie nouvelle, de ma vie inventée* ». (MMP, p. 77)

¹ L. JANVIER, *Une parole exigeante*, Paris, Editions de Minuit, 1964, pp. 27-28.

« là je sais qu'elle pense que nous sommes sauvées de l'Algérie, mais sauvées de quoi ? J'étais bien là-bas, j'étais moi, j'étais entre mes mains, dans mon visage, près de mon corps, avec ma voix, j'étais au cœur d'une vie, ce n'était pas la vie, ce n'était pas la meilleure des vies, c'était la promesse d'une vie, d'une autre vie, c'est ce que je pense la nuit, » (MMP, p. 102)

"Mon langage parlé — mes mots que je vous donne — sont les pierres d'une nouvelle maison, il m'aura fallu chaque amour étant le premier amour [...] l'Algérie est ma maison à l'air libre ». (MMP, p. 222)

2 – Alger ou la femme déchue

Un lien analogique enferme la femme et la ville dans une relation de specularité. Alger dans *La Voyeuse interdite*, personnifiée en une vieille femme déchue, accueille en son sein des hordes sauvages. La femme et la ville présentent le même visage ambivalent, à la fois repoussant dans *La Voyeuse interdite* et fascinant dans *Mes Mauvaises pensées*, la perversion glisse vers le désir .

« Ils m'attendent. Je le sais depuis longtemps. A la main crispée de ma mère lorsque nous sortions, à ses épaules voûtées afin de dissimuler les moindres attributs féminins, à son regard fuyant devant les hordes d'hommes agglutinés sous les platanes de la ville sale, j'ai vite compris que je devais me retirer de ce pays masculin, ce vaste asile psychiatrique.(...) A mon tour, je baissais les yeux devant les jeunes garçons qui baissaient leurs braguettes en nous voyant ; ma mère, muette, laissait courir sur son corps cinq doigts étrangers. » (LVI, pp.21-22)

« Les villes du Sud sont des villes sexuelles, ma culpabilité vient de ce trop-plein de chairs et d'images, de ce qui me constitue, de ce que je n'accepte pas aussi. » (MMP, p. 14)

Une constellation d'images de souillure, telles que la chair, les mouches, les rats, la peste, évoqués dans *La voyageuse interdite*, nous plonge dans le ventre de la ville où règne un grouillement chaotique et décadent. Tout cela évoque une humanité condamnée à l'enfermement dans une ville tapie dans ses vices, vautrée dans sa mesquinerie et d'où il est impossible de s'échapper.

Il semble que la ville soit souvent, en littérature, l'objet d'une représentation symbolique de l'enfer. On pense à ces nouvelles de Buzzati, tableaux d'une modernité qui secrète un mal insidieux, regroupés sous le titre évocateur « *Voyage aux Enfers du siècle* »¹.

Le schème catamorphe², celui de la chute, dans la théorie bachelardienne, ce symbole « *apparaît comme la quintessence vécue de toute la dynamique des ténèbres* »³, parachève la description de la ville comme lieu infernal⁴.

La ville occupe une place importante dans l'œuvre de Nina Bouraoui ; non pas que la romancière soit particulièrement séduite par la vie citadine et ses turbulences mais parce qu'elle y puise le désespoir nécessaire pour donner plus de densité à ses personnages.

La place centrale de la ville dans *La voyageuse interdite* est animée par les regards, celui de la narratrice et ceux des hommes ; regards-présence masculin et regards-absence de la femme voilée recomposent les figures caractéristiques de la société.

Comme le dit si bien Afifa Berarhi, *Dans le roman algérien des années 80*⁵, la ville d'Alger a souvent été perçue à travers le prisme et les stéréotypes du passé en rapport avec le présent, qui s'accompagne de glissements sémantiques et qui donne lieu à une représentation hybride, travaillé par un imaginaire qui prend sa source entre deux cultures.

¹ D. BUZZATI, « *Voyage aux Enfers du siècle* », Le K., Robert Laffont, 1967, p.400.

² Catamorphe : de cata, élément, du grec kata, «en dessous, en arrière», et morphé, élément, du grec morphê, «forme».

³ G. DURAND, op. cit., p. 122.

⁴ G. DURAND fait de ce schème le signe s'il en est du châtement divin : « *ce schème de la chute n'est rien d'autre que le thème néfaste et mortel, moralisé sous forme de punition* » op.cit., p.125.

⁵ A. BERERHI, dans *Mythes et réalités d'Algérie et d'ailleurs*, Institut des langues étrangères Langues et littératures, n°6 ; Université d'Alger, 1995, p.25.

Alger est vue par *La voyeuse interdite* comme une vaste prison, un espace hostile, réservé à l'homme et dans lequel les femmes ne peuvent être que des « poufiasses¹ ».

« Je les connais bien ces prisonniers de la ville, chacun a sa place réservée, un part dérisoire de fausse liberté ! Accrochée aux murs, les mains écartées en éventail de chair incrustés dans la pierre, ils observent... » (LVI, p.20)

« Plus d'anges, plus de femmes, plus de fleurs, plus de terrasses, plus de rires que les plans défraîchis d'une vaste prison qui trahissent le sang des martyrs. »(LVI, p.70)

Les limites de cette prison s'arrêtent au port :

« Etirée par une lumière énigmatique, la rue se prolonge jusqu'au port. La vue est distincte, l'horizon débarrassé de ses formes encombrantes livre sans crainte ni pudeur son secret : le Port. Dernière avancée de terre, no man's land de nulle part, transit intemporel, ultime instant, digue irréaliste, temps d'arrêt entre le rien et le rien, bordure du néant, épouvantable vide, le port est le dernier rempart de la prison. » (LVI, p.117)

En face, de l'autre côté de la méditerranée, une autre terre de liberté, un autre monde, la France, une autre vie pour toutes ces jeunes filles.

« Tout d'abord ignorer le temps, il ne passe pas, il trépassé, cacher pendules et montres, sabliers et métronomes, agendas et calendriers, prendre en compte les choses et uniquement les choses en oubliant que de l'autre côté de la mer, des adolescentes marchent main dans la main sans un Dieu ni un père pour entraver leur route... » (LVI, p.65)

¹ *La voyeuse interdite*, op. cit., p.22.

« Pareilles à des lascives pleureuses, les Mauresques récitèrent les premières sourates du Coran pour se faire pardonner d'un Dieu trop lointain qui les méprisait et pour la première fois une voyeuse se sentait regarder, mais il était trop tard ! de l'autre côté de la mer, des cloches célébraient les funérailles d'un nouveau-né. » (LVI, p.141)

Nous avons là, la présence d'une image¹ qui procède d'une prise de conscience d'un «ici» par rapport à un «ailleurs», de la prise de conscience d'un écart entre les deux ; d'une altérité.

Ainsi *La Voyeuse interdite* se déroule sur deux plans spatiaux qui correspondent à deux plans psychologiques, la «réalité», quelque part à Alger et le «rêve» d'un pays, la France, de l'autre côté de la méditerranée.

La Voyeuse Interdite décrit Alger au milieu des années 70. Elle est le lieu du drame, un lieu dysphorique, de négativité, synonyme de mort.

La personnification de la ville, véritable acteur du drame de la déchéance se manifeste à travers la description d'Alger, un passage attachant dans lequel Alger, perçue comme une femme, est décrite, comme si Nina Bouraoui en faisait son obsession personnelle.

« Ma ville est une vieille séductrice endormie, le souffle lent, le rêve audible mais poussif, elle sommeille au bord du lit de ses premières amours. (...) Insoumise, généreuse, grande amoureuse, ivre de vie et de bonheur, amante comblée et affectueuse (...) Eternelle, renaissante à chaque amour, imaginative et féconde, elle baptisait bateaux, rails, saints et premiers avions et gardait en son sein, jalouse mais prévoyante, les plus beaux écrits dédiés à sa beauté. (...) la fameuse baie d'Alger. »(LVI, p.69)

¹ « L'image est une représentation qui parle autant de la culture regardée que de la culture regardante, une subjectivité, de son rapport au réel. » Entretien réalisé avec C. ACHOUR, université de Cergy-Pontoise, 07 novembre 2000.

Nina Bouraoui oppose l'avant et l'après. Un avant élogieux et un après funèbre. Un avant où la baie d'Alger fut éternelle et féconde, amoureuse et généreuse, ivre de vie et de bonheur ; désormais elle n'est que catacombe ouverte, vaste prison.

« *Désormais vieille fille, flétrie par les années, piétinée par les nouveaux hommes, (...) Son ventre refuge des inspirés, catacombe ouverte au public, cosmos du vieux monde, porte trop d'enfants, nourrit trop d'affamés. (...) Et son sexe dévasté par des mains très solitaires agite au loin un triste mouchoir : le drapeau de la capitulation !...*

J'ai peur.» (LVI, p.70-71)

Dans *La voyeuse interdite*, la ville d'Alger est traitée comme une héroïne déçue, le chant qui dit sa déchéance est un chant de deuil. L'héroïne narratrice observe dès les premières lignes et s'interroge.

La ville est porteuse de privations, de solitude, elle est ressentie comme une altérité. Elle a ses attributs et s'exprime par son architecture, mais elle a perdu sa personnalité, sous la pression des hordes. La ville est flétrie, piétinée, ravagée, surpeuplée, polluée et sale. Elle se concentre dans la maison familiale où la narratrice est recluse.

La ville porte en elle sa propre mort. Elle offre le spectacle même de la rencontre presque sauvage de l'ancien et du nouveau, de l'orient et de l'occident. C'est cette rencontre qui pose problème.

Une autre image nous est donnée dans *Mes mauvaises pensées*, plus euphorique, nostalgique dans son fond et agressive dans sa tonalité.

« *Nous vivons dans un immeuble construit sur pilotis, bordé par une forêt d'eucalyptus ; la nuit, le vent ressemble à des voix prises dans les arbres, je vais sur la petite terrasse rouge et je regarde, après la forêt, il y a la baie, ce*

miracle de l'Algérie, et il y a la mer qui semble avancer vers moi ; »(MMP, 65)

Une ville qui allie sensualité, douceur de vivre dans ses senteurs et sa luminosité.

« Le printemps arrive et nous rentrons à Alger, ma sœur court sous les préaux de la Résidence, il fait chaud, nous retrouvons un pays, nous retrouvons nos corps bénis, nos corps heureux ». (MMP, p. ...)

Une ville mythique :

« ...chaque fois il y a le trajet de mon corps dans ce lieu qui devient comme le lieu d'Alger, la Résidence, aussi mythique, aussi silencieux, du fait de mes absences; il y a des lieux romanesques, je crois, il y a aussi le terme d'un voyage, ... » (MMP, p. 158)

Dans *Mes mauvaises pensées* cela se concrétise par les passages suivants où l'évocation des hauteurs d'Alger à côté de cette maison construite sur pilotis émerge comme un phare¹, lieu d'origine. Le père lui aussi rêve d'Alger :

« Il me faisait rêver, en me racontant ses voyages, aujourd'hui mon père rêve d'Alger quand il est à Paris: « Tu sais ce ciel, cette odeur de fleurs, et cette lumière, unique », et il rêve de Paris quand il est à Alger ». (MMP, p. 155)

3 - La maison : le lieu d'origine

Image archétypique² au sens jungien, image première qui nourrit la mémoire de l'auteur et l'œuvre :

¹ Cf. *To the Lighthouse*, Hogarth Press, 1927. Trad. M.Lanoire, éd. Stock, 1929 et 1973 ; rééd. Le Livre de Poche, 1983.

² J. Onimus définit la maison comme « un archétype (...) un a priori universel, spécifique de l'imagination humaine », *La maison corps et âme : essai sur la poésie domestique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1991, p.5.

« la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme¹ ».

Alger, l'appartement dans la Résidence construite sur pilotis est sans nul doute un des endroits le plus évoqué dans *Mes Mauvaises pensées*, il constitue, un port d'attache, un refuge d'où tout est parti.

Sa récurrence en tant que refuge exemplaire de l'Imaginaire bouraouien provient de ce qu'elle est et demeurera *« la grande image des intimités perdues² »*.

L'édification du refuge consiste d'abord à emplir un espace de sa présence à le peupler d'objets d'art, de livres qui le maintiennent en vie et lui attribue sa personnalité. Les objets possèdent le pouvoir d'intimiser l'espace. C'est pourquoi le sentiment de l'éloignement par rapport à la mère patrie peut être surmonté si l'on parvient à la transposer avec soi. Il s'agit de peupler sa chambre du 118, rue Saint-Charles à Paris de tous ces repères du pays natal que sont les objets et les photographies ramenés par le père des différents pays visités pour que s'apaisent les regrets nostalgiques pour que dans l'espace impersonnel soit transposé sa maison.

C'est la féminisation de l'espace qui confère à celui-ci son statut de refuge. Refuge contre les peurs :

« C'est la peur qui fait cela vous savez, il faut se Soumettre à un rituel pour ne plus avoir peur, il faut multiplier ses gestes pour se protéger du monde, cette peur a l'appétit d'un ogre, elle est dans tous mes souvenirs, elle est dans toutes les histoires que je vais vous raconter, c'est comme si je portais le sang de cette peur ». (MMP, p. 26)

« Son corps recouvre le mien et se referme sur ma peur, oui j'ai encore peur, mais c'est une peur qui vient du corps des autres, c'est une peur qui vient de l'extérieur et qui contamine, contamine, contamine ». (MMP, p. 166)

¹ G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, éd. PUF, 1961, p. 26.

² G. BACHELARD, *ibid.*, p.100.

La maison sur les hauteurs d'Alger dans *Mes mauvaises pensées*, point de confluence de l'individuel et de l'universel, du temps et de l'éternité, est le lieu par excellence de l'origine. L'espace originel est d'ailleurs l'unique lieu d'ancrage pour la mémoire qui cherche ses repères.

Ces lieux chargés d'émotions englobe la création : le Mal symbolisé par le grouillement du rat, des vers et des mouches présents dans *La voyeuse interdite* et *Poing mort* y côtoie le Bien. C'est l'Eden perdue et retrouvé, un lieu intériorisé et imprimé dans *Mes mauvaises pensées*.

« *Moi je ne m'intéresse qu'à ma vie, ma vie d'Alger, le parfum des fleurs, la lumière sur le sable, mon corps qui court vers la mer, moi je ne sais que mes plaisirs et j'ai toute ma vie pour les retrouver, puis pour les défaire.* » (MMP p. 52)

Ce pays si cher aux yeux de la narratrice reste celui qu'elle a quitté sans dire au revoir aux gens et aux choses qu'elle aimait. Partie pour revenir après les vacances, la mère, décide de rester pour des raisons de santé et ainsi pour la narratrice s'achève son aventure avec le pays de son enfance.

« *Tu sais, j'ai fait de mon mieux. On ne pouvait plus rester à Alger. J'étais malade comme un chien. Tu cherches toujours à me culpabiliser. C'est faux, je voulais juste dire adieu à mes amis. Pourquoi tu n'y retournes pas avec ton père? Parce que c'est trop tard. J'ai changé et tout a changé [...] C'est vrai que vous lui avez un peu volé son passé. On ne pouvait pas faire autrement.* » (MMP, p. 228)

4 - Un décor dénaturé :

Dans *La voyeuse interdite* nulle fleur n'est susceptible d'égayer le jardin devant la maison, les rares vestiges d'une époque révolue de la baie d'Alger se détachent sur un morne paysage urbain. La végétation est livrée aux rayons du

soleil implacable. Il est en effet possible de parler d'une inhibition de la poussée végétale. Dans ce paysage de suffocation qu'est Alger, signe d'une pétrification morbide.

« Avec leur tige sèche en guise de vaillant gardien, les plantes de la serre poussiéreuse sont semblables à des monstres miniatures qui s'obstinent à vivre en se contentant d' demi-verre d'eau quotidien. Feuilles mortes et mauvaises herbes s'enroulent autour des racines atrophiées qui attendent en vain l'apparition d'un soleil régénérateur. Aucun espoir pauvres plantes ! »
(LVI, p.25)

Cette relation qui s'éprouve sur le mode du manque et de la frustration s'accompagne d'un symbolisme extrêmement touffu. Cette flétrissure du décor, c'est la fleur, douée d'une vie précaire, desséchée qui est chargée de la symboliser.

Condensé métaphorique de l'Eden, la fleur se révèle ici infidèle à son symbolisme car elle se départit de sa fraîcheur et de sa gaieté. Sa dégénérescence renforce l'idée d'une pureté perdue.

Dans *La Voyeuse interdite*, les quelques platanes esseulés qui poussent péniblement semblent n'exister que pour ombrager des hommes, leur servir de lieu de déjection. Cela pour rappeler l'absence du monde naturel, l'asphyxie du règne végétal.

La ville nous offre maints exemples d'une flore raréfiée, dérisoire presque artificielle puisque arrachée au tissu vivant qui l'irriguait.

Le passage du rêve en est l'extrême manifestation :

Et la narratrice fait un rêve significatif : elle se trouve dans une forêt foisonnante de végétation, d'insectes et de petits animaux qui la font participer à leur danse effrénée, un véritable "hymne à la vie" :

« J'étais dans une clairière brûlée par le soleil du mois d'août dont les bords sont cendre et alpha, levés vers le ciel, les épis secs picotent mes mollets (...) et je découvre les boutons de velours multicolores ; réservoir de sève et

d'Amour.(...) je me roule dans l'herbe, déclame des vers bucoliques et bénis la nature, le vin et la jouissance ! Les tiges transparentes massent mon visage et l'humectent d'un délicieux parfum ambré, (...) les cigales sautent, les criquets cinglent, les tulipes enfantent et les diamants jaunes ornent les vieux troncs (...) Fasciné par l'écosystème fou, je gisais sur le sol les yeux grands ouverts, avide d'images et soûlé d'oxygène. » (LVI, pp.111-112)

Cette cérémonie jubilante prend fin brusquement quand une nappe de goudron jaillit des entrailles de la terre et fige tout ce monde grouillant de vie l'emprisonnant dans son immobilité forcée.

« Soudain, la terre accoucha par césarienne d'un monstre noir, fluide et odorant : une nappe de goudron jaillit sous les pieds des danseurs et se dressa en colcrete, dure et infranchissable. Les coléoptères se turent, le colin-tampon arrêta ses tambours. » (LVI, p.112)

L'asphalte, marque par excellence de l'espace urbain, est vu ici comme une douleur, un symbole du figement spatial et temporel que signifie la claustration.

Et le texte progresse dans la suggestion de cette ontologie du rien car la perte du lien avec les origines coïncide la perte des valeurs culturelles et, partant identitaires. Le monde dans lequel est projeté Fikria n'accorde aucune place à la nature, il en constitue même l'irrévocable négation.

5 – le poids du corps:

Pendant toute la narration de notre 1^{er} corpus, nous assistons à une intarissable et inquiétante représentation de l'étrangeté du corps, perçue comme problématique.

Problématique, dans le rapport qu'a la narratrice avec son corps en temps que femme, et la perception du corps de la femme par l'Autre.

*« La chirurgie avait incrusté en moi deux germes d'étrangeté, d'altérité : l'autre sexe et une autre race ».*¹

Pour Fikria, le corps est vécu comme un rejet, greffé sur une conscience et ne représente pas totalement l'être, comme s'il était doué d'une nature indépendante et autonome.

« 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 ? Pubère, il m'a rendu inapprochable, dans le royaume des hommes je suis la souillure... » (LVI, p.61)

Les parties intimes sont très souvent décrites d'un naturalisme presque choquant, à la limite de la violence. Nous citons quelques passages :

« 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 de ses feux et de ses coulées lointaines rarement fécondes. Le mien ressemble à la gueule étirée d'un jeune chien à peine réveillé, encore bien serré, rose de l'extérieur comme le corps d'un nouveau né, gluant de l'intérieur comme le cordon qui nous reliait. » (LVI, p.35)

« ...après une dernière secousse qui ébranla la maison entière, mon père s'arracha du piège visqueux puis se récura les mains avec un savon de ménage. La génitrice n'était plus qu'un vulgaire colis défilé, la surprise qu'il renfermait était une mauvaise farce ! rien ne vivait sous les tissus de papier de soie, il y avait juste un gouffre sans fond aux parois rugueuses et inconfortables. » (LVI, p.37-38)

¹ Cf. M. MOKEDDEM, op.cit.

« *Regardez nos âmes ! Elles sont gangrenées, sondez nos esprits au lieu de vous engouffrer amers et désireux dans notre cavité, impasse aspirante et inspiratrice !* ». (LVI, p.14)

Dans *Mes Mauvaises pensées*, le corps est très souvent représenté par le mot *peau*.

Nous nous sommes penchés sur cet aspect pour nous rapprocher le plus de ce mot « peau » et nous avons appris par Didier Anzieu¹, l'importance et la symbolique de la peau comme dimension vitale pour soi.

Par sa structure et par ses fonctions, la peau est plus qu'un organe. Sa complexité anatomique, physiologique et culturelle anticipe sur le plan de l'organisme la complexité du Moi sur le plan psychique.

Cet état intérieur qu'elle est censée préserver, elle le relève en grande partie au-dehors. Elle est aux yeux des autres un miroir de notre âme.

Il est le siège du bien-être et de la séduction. Il joue un rôle d'intermédiaire, de transitionnalité, d'entre-deux.

Le thème de la peau est dominant dans l'oeuvre de Nina Bouraoui ; il y est sous la réccurente expression de « peau buvard ».

« *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.* (MMP, p.68)

Les larmes entrent dans ma peau buvard. (MMP, p. 69)

Une étude des représentations de la peau dans les arts plastiques a été menée par Thevoz². Il y relate que le corps est le parchemin originaire, qui conserve, à la manière d'un palimpseste, les brouillons ratures, surcharges d'une écriture "originaire" préverbales faite de traces cutanées. Il est parfois le siège de toutes les peurs. Nina Bouraoui nous dresse la liste de ses phobies :

1. L'oeil de ma voisine qui mange son visage ;

¹ Didier Anzieu, *Le moi-peau*, Dunod, Paris, 1995 (2eme édition).

² M., THEVOZ , *Le Corps peint*, Genève, SKIRA, 1984.

2. *Me jeter par la fenêtre*
3. *Descendre au fond de moi, comme un objet détaché de ma conscience ;*
4. *Au cinéma, le rang devant moi, les gens n'ont plus de cheveux;*
5. *Mordre au visage;*
6. *Partir sans payer;*
7. *Ne plus maîtriser mon langage;*
8. *Grogner;*
9. *Blessé un enfant;*
10. *Avoir une image fixe dans la tête: une petite planche de bois, trouée sur l'une de ses extrémités. Je ne sais pas s'il y a un rapport entre chaque phobie, je ne sais pas s'il y a des phobies de l'intérieur, fixées à ma tête, et des phobies de l'extérieur, ce que je sais, c'est qu'elles prennent dans la violence. Je ne sais pas 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 monde.** (MMP, p. 83)*

Le poète est en quête d'une peau de mots à tisser sur sa page blanche où le romancier dévoile la psychologie de ses personnages d'après la description des visages et des corps.

Le texte littéraire est bien un corps, comme le suggère Barthes. Le roman au moment où il est lu peut devenir un corps vivant. Ce n'est pas une coïncidence que le terme de *corpus* en soit venu à désigner la totalité de l'œuvre d'un écrivain. Mais si pour Barthes le texte est un corps, il n'est pas n'importe quel corps. « *Le texte a une forme humaine, c'est une figure, une anagramme du corps ? Oui, mais de notre corps érotique* »¹

De nombreux corps que nous habitons, selon Barthes, celui des physiologistes, des savants ou des grammairiens, c'est le « *corps de jouissance fait uniquement de relations érotiques* »² qui l'intéresse le plus. C'est un corps

¹ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, Coll. «Tel Quel», 1973, p. 30.

² *Ibid.*, p. 29

dont l'accès peut être facilité par des mots appropriés. Dans *Le plaisir du texte*, Barthes cherche à libérer ce texte-corps de la tyrannie de l'idéologie, de la « doxa », de la scientificité et du bon sens.

Prisonnier de son propre corps, prisonnier de son propre corpus, telle est la question.

6 - L'abject sexuel :

Le dégoût de la chair sera exprimé dans l'œuvre de Nina Bouraoui à de multiples reprises. Souvent le rejet de la sexualité prendra la forme d'un réquisitoire contre les hommes.

« je peux écrire sur le désir et sur le plaisir, je peux écrire sur le brasier, sur les sangs, sur les tensions, je peux écrire sur l'enveloppement, mais je n'ai aucun mot pour la sexualité, je ne sais pas écrire sur ces scènes, ce serait vulgaire, ce serait commun [...] cela ne me concerne pas; je ne pourrais pas écrire sur le rapport sexuel homme-femme, ce serait soit vulgaire, soit romantique, [...] je ne pourrais pas dire leurs nuits, leurs sexes, leur jouissance, je n'aurais pas les mots pour cela, ». (MMP, p.70)

La viande de boucherie exposée sur les étals nous introduit, par association, au commerce de la chair. Pour l'analyse durandienne : « *La chute se voit donc symbolisée par la chair, soit la chair que l'on mange, soit la chair sexuelle, le grand tabou du sang unifiant l'une et l'autre* »¹.

Il semble que les personnages féminins doivent vivre sous la constante menace d'un outrage. Une telle répugnance engendrera une vision de la sexualité qui devient presque une épiphanie de la mort.

¹ G. DURAND, op. cit., p.126. Se référant à l'histoire des religions, l'auteur rappelle que le sang menstruel introduit au thème d'une féminité inquiétante : « *les menstrues sont en effet souvent considérées comme les suites secondaires de la Chute. On aboutit à une féminisation du péché originel* ».

« Je n'ai pas pleuré pendant le choc toxique, je souffre d'écrire sur la mort, je ne peux pas écrire. La sexualité, les deux sujets me semblent tenir sur la même ligne. Je n'ai pas honte de la sexualité, j'ai peut-être honte de la jouissance; mourir serait de ce cercle-là? » (MMP, p.)

« Dans la mort, il y a mon impression d'immense sexualité, il y a ce lien, il y a mon imagination, et de me dire ce que deviendrait mon corps abandonné là, dévoré, ouvert ». (MMP, p. 130)

Cet aspect de la mort est très marqué dans *La voyeuse interdite*

« ...J'attends l'événement, le sang, la **mort** d'une fillette imprudente ou d'un vieillard étourdi. »(LVI, p.15)

« ...mais Zohr ignorait que la **mort** était en elle. Inutile de l'appeler c'est elle qui parlait à sa place, et qui se nourrissait du peu de chair qui lui restait ! La **mort** avait choisi son masque, sans le savoir, Zohr, la transportait dans toute la maison et s'endormait dans son miroir et ses tremblements inexplicables étaient en fait les ricanements de la surnoise ! La **mort** déversait lentement dans le corps de ma sœur sa lymphe empoisonnée afin que celle-ci puisse l'apprécier chaque jour de sa jeunesse... » (LVI, p.29-30)

« On se recueille sur le passé de nos mères comme on se recueille sur une tombe sans nom ni visage mais avec un silence (...) ! Elle nous la crache sa **mort**... » (LVI, p.82)

« Non. Il a préféré me laisser à la solitude. Effroyable solitude qui donne aux plus faibles l'envie de **mourir**. » (LVI, p.96)

« ... mon regard a pris une curieuse initiative, il s'est retourné vers moi, me jetant en pleine figure l'image tragique mais peu nouvelle de mon existence inutile qui me mène sans détour vers un paysage abyssal : mon décès. Oui, la **mort** était bien là. Profitant de mon état d'inattention ou peut-être d'extrême attention, elle s'était glissée sous ma porte quittant momentanément Zohr pour lui laisser un répit d'une nuit... » (LVI, p.106-107)

« *La dame en noir m'aida à m'allonger sur mon lit. Buste droit, mains prêtes, mes deux jambes relevées comme des accolades...* » (LVI, p.108)

« *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 !* » (LVI, p.136-137)

Encore plus dans *Poing mort*, repris dans *Mes Mauvaises pensées*, cet aspect de la mort constitue une image obsédante qui irrigue toute l'œuvre de Nina Bouraoui et véhicule tout un cortège d'images qui s'organise en réseau de significations pour évoquer l'inquiétant aspect de la finitude de l'homme, la douloureuse fragilité de la condition humaine et l'impossibilité d'échapper à son destin.

« *Je ne supporte pas cette idée, vous comprenez, cette idée de disparition entière, je ne peux pas la soutenir. Je crois que ma fascination pour la beauté vient de là, de cette peur, ce n'est pas juste la peur de la mort, c'est la peur de la disparition; et l'on peut disparaître sans mourir, c'est de cela que j'ai peur, être et ne plus être, être là et ne plus être là...* » (MMP, p. 199)

Un autre aspect de cette abjection du corps est exprimé dans le dégoût pour tout acte de copulation. La scène dans la cuisine du père s'accouplant à la mère dans *La voyeuse interdite* en est un exemple frappant de cette obsession.

« *Il roulait, rebondissait, se cognait contre ces formes qu'il (le père) avait lui-même rendues inhumaines, sa tête enfouie sous une aisselle où pendait une dentelle rousse, s'inventait un corps plus désirable et moins fatigant (...) il se vengeait sur le ventre de ma mère en lui administrant des coups violents et réguliers (...) Oh oui ! il en voulait à ce sexe difforme qui ne lui donnait pas entière satisfaction !* » (LVI, p.37)

L'accouplement serait par conséquent la suprême étape de l'avilissement. De manière patente, la Chute (Régime diurne, à dominante réflexes de position, symbole de catamorphes¹), s'impose encore comme le référent implicite du texte puisque c'est la connaissance du Bien et du Mal qui a contraint l'homme à dissimuler son corps, engendrant ainsi une aliénation, une fracture interne.

« *La génitrice n'était plus qu'un vulgaire colis déficelé, la surprise qu'il enfermait était une mauvaise farce ! Rien ne vivait sous les tissus et le papier de soie, il y avait juste un gouffre sans fond...* ». (LVI, p.37-38).

Sang, suintement, souillure commencent par la même lettre, autant *fil*, *foutre*, *femme*, *fornication*, *faiblesse*, *flétrissures*², mettent en scène le drame d'une sexualité dénaturée synonyme d'obscénité. Toutes ces scènes élaborent un imaginaire de la nausée, l'on ne peut s'empêcher de penser à certains textes surréalistes ou aux phobies sartriennes.

Tous les thèmes bouraouiens sont là : exil, inquiétante étrangeté de l'être, circularité carcérale, impossibilité d'échapper à son sort.

La culpabilité qui pèse sur la sexualité assimile explicitement le corps à une prison.

¹G. DURAND, Op. cit. p. 122.

² La voyeuse interdite, p. 33

Chez Nina Bouraoui, la division est évidente entre une vie psychique surdéveloppée, Fikria, Fikr, qui veut dire intellect, et une vie physique quasi inexistante ; comme si les deux pôles de l'intellect et de l'instinct, constitutifs de notre condition n'étaient pas reliés en un tout harmonieux mais existeraient dans la dualité. Car l'hypertrophie de la vie mentale a pour contrepartie la stigmatisation constante de ses imperfections.

A travers l'œuvre bouraouienne transparaît une conception inspirée du platonisme qui déprécie la matière, considérant celle-ci comme un obstacle à la quête spirituelle.

Dans *La Voyeuse interdite*, des femmes, Fikria a une piètre opinion, nourrie de préjugés maternels et héritée d'une conception ancestrale qui en fait les instruments du péché. L'œuvre de Nina Bouraoui thématise une véritable problématique du corps, celui-ci étant chargé de connotations négatives, est réduit à une viande. Il est remarquable que l'œuvre ne cesse d'énumérer les faiblesses et les imperfections, voire les anomalies du corps féminin, celui de la mère, celui de la tante K. et celui des deux sœurs. La mère n'est qu'un amas de chair qui déborde ; qui se répand. Qu'on songe à la tante K., cette difformité ou déformation semble être le lot de toutes les femmes. Ce qui se profile dans ces exemples, c'est ce trop plein qui déborde comme une excroissance inhumaine qui dégénère en monstruosité.

Ce rejet presque phobique de tout ce qui est charnel participe d'une représentation du corps-prison dont il s'agit de se libérer et que figurera, par métaphore, l'enfer intestinal de la ville d'Alger.

Ce qui renforce la vision du corps comme prison ce sont les odeurs. La sudation et l'haleine fétide est une autre exhalaison corporelle.

L'insistance sur la nourriture qui figure dans la catégorie des servitudes corporelles, contribue à dresser le portrait d'une humanité gavée, dénaturée, vautrée dans sa déchéance. Si la nourriture possède une charge libidinale, c'est parce que le plaisir oral est une variante du plaisir sexuel :

« *Les mains expertes saluent au passage les têtes criblées d'ail pour se disculper [...] des cercueils ouverts ; impatients mais gênés par l'abondance, les doigts dévastateurs bénissent les chairs étalées, mortes, gisantes dans la sauce entre les bouquets d'herbes odorantes [...] Après avoir macéré dans la sauce, le sqang, la chair et la graisse, les doigts rougis par les épices transportent vaillamment leurs proies au fond d'une gorge froide.* » (LVI, pp.135-136)

La manducation de la chair, séquence du méchoui, incontestablement liée à la sexualité, suffit à établir, une analogie entre l'homme et l'animal.

Cette description se prête aisément à une lecture durandienne :

« *Le ventre sous son double aspect, digestif et sexuel est donc un microcosme du gouffre, est symbole d'une chute en miniature* »¹.

La description de ces différents moments choisis par la narratrice, s'exprime surtout en termes d'espaces oppressants, que ce soit la ville, la maison ou le corps. Hostiles, ces lieux se chargent ainsi d'un sens philosophique et nous renvoient aux thèmes du labyrinthe², de la ville interdite aux femmes, de la maison familiale où il n'y a que les fenêtres pour unique ouverture et où le corps des femmes est vu comme un souillure :

« *Il me roua de coups et dit :*

« *Fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures, commencent par la même lettre.* » (LVI, p.33)

Cela se fait selon une démarche qui reste sensiblement la même d'un chapitre à l'autre où l'on retrouve à la fois un certain nombre de données historiques, et tout un travail que l'on pourrait dire de commentaire où le « je » de la narratrice tient une place importante.

¹ G. DURAND op. cit. p.131.

² Cf., Philippe FOREST, *Textes et labyrinthes, James Joyce, Franz Kafka, Edwin Muir, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*, Editions Interuniversitaires, janvier 1995,

Néanmoins, le corps très souvent désigné par la *peau* revêt une autre nature dans *Mes Mauvaises pensées*. Assimilé au réceptacle des sensations les plus diverses, il est le siège du désir :

« *la Chanteuse suit une thalassothérapie, à cause des concerts, de la fatigue, du corps si pétri, si désiré, si haï par moi* ». (MMP p.48)

« *Avec l'Amie, nous avons des conversations à l'intérieur de la tête. Il y a l'idée d'appartenir à la même famille, une famille de peau* ». (MMP, p. 50)

« *L'amour est une remontée vers la jeunesse: le premier garçon embrassé, la première fille désirée ; je perds mon passé, je ne couvre plus tous ces liens, toute ma famille Amoureuse* ». (MMP, p. ...)

Désir pour l'Amie, pour *Diane* de Zurich, pour la *Chanteuse*¹, pour les femmes qu'elle a côtoyées.

¹ Personnages de *Mes Mauvaises pensées*.

Chapitre 2 :

Le musement

Selon Bertrand Gervais¹ dans son essai *Le livre brisé ; labyrinthe, oubli & violence – Logiques de l'imaginaire*, puis dans un entretien avec Raphaël Baroni², évoque le concept de « musement », concept déjà forgé par Charles Sanders Peirce et repris par Gérard Deledalle, le premier traducteur du sémioticien en France, déclare :

« Le personnage principal du roman est un être de l'oubli. Il voyage entre ses souvenirs, s'égare, muse et s'enfonce dans un labyrinthe de pensées. Le dédale n'y est pas que métaphorique, sa logique apparaît comme la structure fondamentale de sa posture cognitive. Or, pour décrire cette mécanique anamnétique étonnante, mon choix s'est aussitôt porté sur le concept de musement. La déambulation dans un labyrinthe de pensées m'est apparue comme l'image par excellence du processus de musement. Le musement est une errance de la pensée, une forme de flânerie de l'esprit, le jeu des associations qui s'engage quand un sujet se laisse aller au mouvement continu de sa pensée, à l'image des associations libres ou de l'écoute flottante en psychanalyse».

Pour Bertrand Gervais, « muser caractérisait la relation du sujet aux objets de pensée qui l'envoûtent et l'obsèdent ». Le « musement » est défini comme un concept central dans l'imaginaire et qui est une forme de rêverie et de méditation. Voyager entre ses souvenirs, déambuler, muser et s'enfoncer constitue cet aspect du labyrinthe de pensées dont use notre romancière dans la totalité de son œuvre et participe ainsi au thème de l'errance.

¹ Bertrand GERVAIS, *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence – Logiques de l'imaginaire*, tome II, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008.

² in [www. Vox poetica](http://www.vox-poetica.com), entretiens : entretien avec Bertrand Gervais par Raphaël Baroni consulté le 17 juillet 2011.

1 – Mon labyrinthe intérieur :

Dans *Mes mauvaises pensées* point d'intrigue, juste une substance silencieuse qui s'épand dans les dédales du labyrinthe intérieur de la narratrice.

Un flux de conscience¹ s'égrène au fil du texte et l'on se surprend à visiter les recoins d'une conscience en mal de ses *Mauvaises pensées*, en difficulté, dans une prison intérieure. Une forme de claustration, d'emprisonnement est perceptible à travers son œuvre dans un monde dont la complexité ne cesse de grandir et qui ne peut qu'inquiéter.

Cette écoute flottante dont nous sommes les destinataires est en quelque sorte un vagabondage dans le labyrinthe des pensées de la narratrice. Le fil de l'écriture d'« *Ariane* » permet de se tracer un chemin pour se soustraire au poids déjà lourd de l'existence et de soi.

Cette forme de musement est manifeste sous la forme d'un monologue intérieur et d'un flux de conscience à travers toute l'œuvre de Nina Bouraoui. Ces fictions de la conscience liées au sujet sont caractéristiques de la littérature du XX^{ème} siècle.

Philippe Forest dans *Textes et labyrinthes*² déclare « *Tenir le labyrinthe pour la métaphore simple de l'errance, c'est se condamner à le voir surgir derrière chaque récit. La terre entière se découvre alors dédale infini : toute route s'inscrit dans un réseau indémêlable de couloirs et d'impasses, chaque parcours s'y fait aisément pérégrination. Il n'est*

¹ Concept déjà forgé par Edouard Dujardin, dans *Les lauriers sont coupés*, Editions Flammarion, 2001.

² Philippe FOREST, op. cit., p.10.

plus d'expérience humaine essentielle qui ne passe par ce que Mircéa Eliade nommait « l'épreuve du labyrinthe¹ ».

Reste à décrire la complexité de cet espace qui, dans ses méandres, tente de réfléchir deux images superposées : celle du monde et celle du livre. Comme le souligne Forest : *Reste à dire le mouvement qui, au sein de ce décor, emporte personnages et lecteurs vers la problématique issue du double labyrinthe de l'existence et de l'écriture.²*

Chez Kafka dans *Le Château³*, Borges dans *Eloge de l'ombre⁴*, Joyce dans *Ulysse⁵*, Muir dans *The labyrinth⁶*, Butor dans *L'emploi du temps⁷* et Robbe-Grillet dans *Dans le labyrinthe⁸*, chaque récit est dédale de mots : *personnages, auteur et lecteurs y sont pris dans le mouvement d'une errance répétée, à la recherche d'un improbable centre⁹.*

¹ *L'Épreuve du labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Paris, P. Belfond, Entretiens », 1978; rééd. 1985.

² Forest, philippe, *Textes et labyrinthes*, op. cit, p.12

³ Franz KAFKA, *Le Château*, Le Livre de Poche, 2001

⁴ Jorge Luis BORGES, *Éloge de l'ombre* [1967- 1969], Gallimard, Collection Poésie, 1976.

⁵ James JOYCE, *Ulysse*, éditions Gallimard, 2004.

⁶ Edwin MUIR, *The labyrinth* London, Hogarth Press, 1949;

⁷ Michel BUTOR, *L'Emploi du temps*, Les Editions de Minuit Collection « Double », 1956.

⁸ Alain ROBBE-GRILLET, *Dans le labyrinthe* aux Éditions de Minuit, 1959.

⁹ Forest, philippe, *Textes et labyrinthes*, ibid, p.22

2 - Le labyrinthe du livre :

Représentation du monde, le labyrinthe devient par glissement, représentation du livre. Macrocosme du réel perçu comme un texte à déchiffrer, microcosme du texte lu comme un univers qui se crée par les mots, le livre et l'univers se contemplant, superposant leurs images dans la figure double du labyrinthe.

« C'est l'heure qu'il me faut pour me détacher de mon livre, il y a des livres châteaux forts, des livres dont on ne peut sortir. J'ai construit un édifice, je circule à l'intérieur de cet édifice, j'en ouvre chaque porte, chaque secret. Je ne veux plus en sortir, » (MMP, p. 256)

Que monde et livre, création divine et production artistique, soient l'un à l'autre macrocosme et microcosme est une idée fascinante et très ancienne. Dans un article d'Enquêtes intitulé *« Du culte des livres »*¹, Borges en retrace la généalogie. Il part des textes sacrés et profanes qui sont à la base de la culture occidentale. D'Homère, il aboutit à Mallarmé et à Bloy : *« Le monde, selon Mallarmé, n'existe que pour un livre ; selon Bloy, nous sommes les versets, les paroles ou les lettres d'un livre magique, et ce livre incessant est la seule chose qui existe au monde : plus exactement est le monde »*².

Livre et univers mêleraient leurs textures dans une trame unique. De cette hypothèse d'un livre qui serait aussi un labyrinthe, Borges est, sans nul doute, l'auteur qui joue de la manière la plus explicite.

Ainsi le labyrinthe pour certains ethnologues dont Santarcangelli écrit :

¹ « Du culte des livres » in Enquêtes (Otras inquisiciones, 1951) Jorge-Luis Borges (Pléiade, OC. T1).p.92.

² J. L. BORGES, Enquêtes, trad. P. et S. Bénichou, Gallimard, 1957, p.170.

...la caverne et avec elles le labyrinthe, représentent, avec une incidence encore plus grande, le ventre maternel, la matrice, le lieu sûr d'où l'on est parti et vers lequel nous pousse une nostalgie semi-consciente d'anéantissement.¹

Dans les coulisses du labyrinthe, nous nous égarons à vouloir suivre les pérégrinations d'une conscience en lutte avec ses mauvaises pensées.

Du même livre d'où tout est parti, au livre que l'on s'attache à écrire, l'éternel recommencement.

« Mon langage parlé — mes mots que je vous donne — sont les pierres d'une nouvelle maison, il m'aura fallu recommencer à zéro, chaque livre étant le premier livre, chaque amour étant le premier amour. ». (MMP, p. 220)

Sur ce même livre qu'elle doit écrire Nina Bouraoui dit :

« Je crois à un livre qui informerait son auteur sur lui, au fur et à mesure de son élaboration, ce serait un livre surnaturel, je crois aussi à un livre que me donnerait mon père quand il revient d'Alger, MMP, p. 268

En citant Julia Kristeva, Forest² déclare que le mythe du labyrinthe se donne comme origine la perversité d'une femme s'unissant à un animal, lorsque le dédale de pierre n'a lui-même été conçu que pour dissimuler aux yeux du monde un être à la genèse inavouable. Le Minotaure nous oblige à une confrontation avec *l'abject* défini dans *Pouvoirs de l'horreur* de : non pas seulement ce qui dégoûte, écœure ou révulse mais ce qui vient montrer la fragilité des frontières qui définissent notre propre identité :

¹ P. SANTARCANGELI, *Le livre des labyrinthes : Histoire d'un mythe et d'un symbole*, trad. M. Lacau, Gallimard, 1974, p. 209

² Ph. FOREST, *Textes et labyrinthes Op.cit*, p.136.

Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles, l'entre-deux, l'ambigu, le mixte¹.

C'est cet aspect des choses qui est à la limite d'une frontière et qui redéfinit notre conception de ce que l'on est et où l'on va.

¹ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, « Tel Quel », Seuil, 1980, rééd. « Point », 1983, p.12.

Chapitre 3 :

Fragilité identitaire

Il faut dire que Nina Bouraoui obéit au principe qu'a développé J. C. Kaufmann¹, « L'invention de soi », qui est un concept de l'identité et qui reste une notion extrêmement vague. Son livre donne à voir ce processus de construction de soi, lieu d'explosions collectives et d'implosions individuelles.

L'individu ne fait rien d'autre que tenter de répondre à la question :

« *Qui suis-je, et qui serai-je dans l'avenir, quel est le sens de ma vie ?* »

En d'autres termes, il s'interroge sur son identité.

L'identité est-elle une donnée stable voire fixe, ou bien variable ? Est-elle définie sur une base objective ou bien résulte-t-elle de la pure subjectivité ? Est-elle principalement individuelle ou collective ?

Certains auteurs avancent l'hypothèse selon laquelle l'identité pourrait être un mélange de tous ces aspects très divers. Un mélange complexe et mouvant. Ce qu'Erving Goffman appelle « *L'identité barbe à papa* »². Pour les scientifiques qui l'utilisent, ce concept est exactement comme cette « *substance poisseuse à laquelle se collent sans cesse de nouveaux détails biographiques* ».

L'identité résulterait avant tout du domaine de la représentation et s'articulerait autour du sentiment de soi. Elle est « *un système de sentiments et de représentations de soi* »³, un fait de conscience subjectif, un sentiment d'être par lequel un individu éprouve qu'il est un « *Moi* », différent des « *autres* »⁴.

A vouloir devenir un fourre-tout, « *l'identité n'est autre que le résultat à la fois stable et provisoire, individuel et collectif, subjectif et objectif,*

¹ J-C. KAUFMANN, *L'invention de soi, Une théorie de l'identité*, Hachette Littératures, Armand Colin, 2004.

² La barbe à papa serait un : « *enregistrement unique et ininterrompu de faits sociaux qui vient s'attacher, s'entortiller comme de la barbe à papa, comme une substance poisseuse à laquelle se collent sans cesse de nouveaux détails biographiques.* » E. GOFFMAN, *Stigmate, Les usages sociaux des handicapés*, Paris, minuit, 1975, p. 74.

³ P. TAP, *Relations interpersonnelles et genèse de l'identité*, Annales, UTM, Homo, n°XVIII, p.81.

⁴ I. TABOADA-LEONETTI, *Stratégies identitaires et minorités : le point de vue du sociologue*, dans CAMILLIERI et al. *Stratégies identitaires*, Paris, PUF, p.43.

biographique et structurel, des divers processus de socialisation qui, conjointement, construisent les individus et définissent les institutions »¹

Ici, dans *Mes mauvaises pensées* la fiction s'entremêle à la vie, où le réel se plie aux contours de la fable. La difficulté de se saisir totalement déroute et désoriente

« Avec les mauvaises pensées, j'ai si peur de ne plus savoir qui je suis. Au début, je décline mon identité, nom, prénom, âge, date et lieu de naissance; ensuite, je dis: « Quelle est mon adresse ? » Et cela arrive au fond de la nuit, mon adresse est l'adresse où je vis. Puis j'ai un doute, non, mon adresse est l'adresse de mes parents, et j'ai encore un doute, mon adresse est sous les préaux de l'immeuble sur pilotis, je viens de là, je viens des peurs. J'aimerais tant venir de moi vous savez, mais d'un moi blanc et désertique sur qui rien n'aurait pris. » (MMP, p. 262)

Bouraoui, en arabe est celle qui raconte, la conteuse, se réapproprie sa chair, ses faits et gestes comme si son identité ne pouvait s'effectuer que par la littérature. Ecrire, c'est devenir autre. Injecter de la vie au cœur de l'écriture. Annihiler les frontières. S'inventer de livre en livre, où le Je s'amplifie, s'évide se démultiplie.

Cet aspect de l'identité inventée nous ouvre une porte sur la fiction, la fiction de soi, sur l'autofiction, autant que celle de ses personnages de papier.

Chair ou papier, l'invention des autres passe par l'invention de soi.

¹ C. DUBAR, *La socialisation. La construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, A. Colin., 1991, p. 113.

1 – Ces exils identitaires :

La question de la langue, maternelle ou paternelle, se pose ici comme étant d'ordre plus symbolique que linguistique. Tout discours esthétique est un acte de mémoire énonciatif, affectif et évaluatif.¹

L'aventure littéraire de notre romancière semble se jouer en un lieu discursif complexe et irréductible, singulier et neuf, transculturel par la relativisation qu'il opère des langues et des cultures qu'il met en sens. Complexification encore pour dire le même universel. Sur cette question Nina Bouraoui en dit :

« Je suis un bon exemple de double culture. Mon père est algérien, il est parti en France pendant la guerre d'Algérie pour pouvoir poursuivre ses études où il a rencontré ma mère. Ils se sont mariés, ils ont eu des enfants, moi-même et ma sœur. Ensuite nous sommes rentrés à Alger. Ma richesse, si j'écris, je la dois à ce double sang qui coule dans mes veines. A mon avis, l'avenir c'est justement le mélange des cultures. C'est une richesse fantastique. D'autres odeurs, d'autres couleurs : il faut tout multiplier par deux. C'est une double âme qui donne une ouverture d'esprit. Um Kalthum, Farid el Atrache, Omar Khayyâm, peut-être, si j'avais été française française, je ne les aurais jamais connus »²

Cette différence, cet entre-deux, lieu identitaire (l'Algérie) et linguistique (la France) géographiquement distincts³ que notre romancière introduit dans la littérature universelle par la violence⁴ d'un dire particulier. La forme poétique fait subir une violence à la langue et institue un langage poétique

¹Z.HAGANI « *Théorie et critique en défaut dans le champ littéraire maghrébin* », in *Confluences Algérie*, n°1, Editions CMM, Oran/ Editions L'Harmattan, Paris, Automne, 1997, p.96.

² Interview réalisée durant la transmission d'Ex. Libris, animée par Patrick Poivre D'Arvor, Antenne 2, 14 octobre 1992 in thèse Bivona p.61.

³ C. BONN, « *Littérature maghrébine et espaces identitaires de lecture* », in *Présence francophone*, n°30, 1987, pp 7-15.

⁴ R. JAKOBSON, in J. Y. Tadié, *La critique littéraire au XX s.*, Belfond, 1987, p.37.

nouveau dont il reste à décrire dans sa structure même les systèmes mis en relation.

Néanmoins le texte littéraire se donne pour objet le recouvrement d'un sens par l'affirmation d'une identité intellectuelle face à l'aliénation.

Paradoxalement cette dichotomie se révèle être à l'analyse la projection même des présupposés idéologiques et théoriques de cette critique. Ceci dit que l'une des fonctions du texte est de référer aux conflits idéologiques qui l'engendrent.

Il reste cependant que la production du texte comme travail de transformation du réel résorbe le sens antinomique littérature/histoire, du fait même qu'entre le réel et le sujet s'interpose un écran qu'il est impossible de faire disparaître, puisqu'il constitue la structure même du souvenir, du temps passé, de la représentation des figures mythiques.

Zola écrit à ce propos :

« Il y a enchâssé dans l'embrasement de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'écran (...) L'image qui se produit sur cet écran de nouvelle espèce est la reproduction des choses et des personnes placées au-delà, et cette reproduction, qui ne saurait être fidèle, changera autant de fois qu'un nouvel écran viendra s'interposer entre notre œil et la création (...) Si la fenêtre était libre, les objets placés au-delà apparaîtraient dans leur réalité. Mais la fenêtre n'est pas libre, et ne saurait l'être. Les images doivent trouver un milieu, et ce milieu doit forcément les modifier, si pur et si transparent qu'il soit. »¹

Cet aspect de la question identitaire marque la problématisation qu'en fait notre auteure dans son œuvre, dans la mise en scène du sujet logique et

¹ E. ZOLA dans sa « *théorie de l'œuvre écran* » in, *Du descriptif*, de PH. Hamon, Hachette, 4^{ème} Ed. Paris, 1993, p. 207.

grammatical, du sujet d'une auto - fiction chargée d'évènements diversement datés et localisés.

Subjectivité totale que l'histoire en tant que description chronologique des faits humains, saisie de toute la vérité, ne suscite qu'en apparence que la réalité est inaccessible au sujet.

Il faut également rappeler que les langues maternelles des écrivains sont porteuses de leur culture nationale. Ce sont les langues du théâtre, de la poésie, des contes et légendes, de la musique.

Si l'on retient de la réflexion lacanienne¹ sur la culture que celle-ci est un système de signes qu'un individu trouve à sa naissance et qu'elle est déterminante dans le symbolique, le symbolique est alors pour lui l'ordre auquel il ne peut y échapper. En outre, cet ordre "prend des figures" qui ont une fonction mythique, c'est à dire : identification, loi, religion, interdits...²

On comprend bien dès lors comment le symbolique devient par essence le lieu où se rejoignent langue et histoire.

Ainsi l'écrivain part de sa culture originaire pour appliquer sur la culture d'emprunt une position de lecture et de réécriture culturellement déterminée.

Par ailleurs, il faut souligner que les modèles rythmiques introduits dans la syntaxe prosodique de langue française et l'interaction des deux systèmes morphosyntaxiques ne produisent pas une simple réactivation de la langue cible, mais une autre langue, un autre ordre rythmique.

L'adhésion de Nina Bouraoui à tout ce qui est français a été amorcée et affirmée par l'exemple de la mère. La France, et par voie de conséquence, tout ce qui est français, semblerait donc avoir été désigné comme désirable par la mère, de par son origine française et aussi par son père puisque il fit ses études en France. La langue qui s'y rattache serait, quant à elle, à considérer comme

¹ Cf. PH. JULIEN, « Lacan, symptôme de Freud », in Esquisses psychanalytiques, n°15, 1991.

² Z. HAGANI, Op. Cit. p.99

un substitut d'une possible autre langue maternelle, par opposition à l'arabe connoté comme la langue arabe désavoué, rattachée au père.

Nina Bouraoui devait quitter l'Algérie. Elle devait quitter cette Algérie où elle avait découvert à la fois l'amitié et la littérature. Elle n'avait alors que 14 ans et cette décision représente pour elle un déracinement, une effroyable tragédie. Evoquant cet épisode dans ses interviews, dans *Mes mauvaises pensées*, elle en sent encore l'émotion et décrit son retour en France comme un exil.

« Je pense toujours que je dois partir, je pense qu'il m'est impossible de partir et surtout de m'adapter à la France, et au cœur de la France, à Paris, ... » (MMP, p. 58)

Ces exils identitaires, qui font écho aux autres formes d'exils rencontrées par Nina Bouraoui, participent d'une exploration que l'auteure mène, à travers sa création, sur les difficultés de trouver une juste place à sa singularité.

« J'ai toujours été une étrangère, vous savez, il est difficile, pour moi, de me définir, mon corps transparent est traversé par le monde, par les gens que je fréquente, cela vient dans la chambre d'Alger avec la chose qui est la peur de la mort et aussi la peur de la vie; dans la vie, j'entends le verbe avancer, et donc se construire, il est difficile de bâtir sur du sable, il est difficile d'abandonner ma mère. » (MMP, p. 99)

Se faisant écho, l'œuvre de Nina Bouraoui, à travers laquelle s'expriment la voix, le regard et la sensibilité d'une femme, va renouveler la vision de la féminité, du monde et des relations entre les genres.

Cette idée d'un pays perdu d'où elle vient, l'Algérie, dont elle garde la nostalgie, et qui l'empêche d'être totalement d'un autre espace, parcourt toute sa production. En raison de sa complexité et de son ambiguïté, cet exil est une souffrance.

« Je 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. » (MMP, p. 100)

Nina Bouraoui écrit autant sur les séquelles plus ou moins apaisées de l'arrachement à la patrie qu'elle consigne dans sa création qu'est la découverte de soi.

« Qui je suis, ce jour de février dans la propriété de madame B. ? Qui je suis quand je tue une vingtaine de crapauds réfugiés dans un puits sec ? Qui je suis quand je crois voir des yeux qui me regardent dans les feuillages ? Qui je suis quand j'oublie ma mère qui attend mon appel téléphonique, couchée dans sa chambre ? Qui je suis quand je ne veux plus quitter madame B. ? Qui je suis quand je pense que je pourrais changer de famille ? Qui je suis quand je m'allonge dans l'herbe et que je fixe le soleil ? Qui je suis quand je pense à mes parents comme deux petits points isolés de tout, de moi, le centre du monde ? Qui je suis quand je pense que j'aimerais partir le plus loin possible de toute attache ? Qui je suis quand je sais que je suis ma propre fondation, de ma propre pierre ? Qui je suis ce jour de février dans la propriété de madame B. ?(MMP, p, 135)

Une manière de s'éloigner de son vieux moi, de sa vieille identité poussiéreuse pour accomplir sa destinée. Se forger sa propre identité. Tendre vers un devenir.¹

¹ Devenir(s) : « A mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même. Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de

« J'ai peur de la peur de ma mère sans en connaître le vrai motif, le vrai sujet, c'est comme une maladie la peur, chez nous, cela vient de mon oncle disparu au maquis, cela vient avec mon père qui a peur du monde, cela vient avec ma sœur qui a peur de la mort, cela vient avec moi qui ai peur des autres. Nous avons peur ce dimanche matin-là, dans le café de la gare Montparnasse. J'ai peur parce que c'est la première fois que je reviens avec mon père à Rennes. J'ai peur de le voir là-bas, le jeune étudiant qu'un policier suivait parce qu'il était tombé amoureux de la fille du docteur, j'ai peur de sa fragilité. » (MMP, p. 153)

Tout au long de *Mes Mauvaises pensées*, des peurs sont engrangées, disséminées, accompagnent la narratrice dans son périple avec la mère, La Chanteuse, Diane de Zurich et l'Amie.

« je me colle à ma mère, comme si chaque fois le volume des gens menaçait le volume de mon corps, comme si chaque fois le monde avançait sur moi, je veux m'étouffer de ma mère, je reste contre elle, c'est ce que j'ai d'animal et d'inachevé, cette dépendance de petit fauve, je ne fais rien comme les autres, je les regarde nager » (MMP, p. 126)

« l'Amie qui a la chose au fond d'elle que nous nommons un soir: la peur du vide; ce vide qui se creuse à l'intérieur de soi, ce vide que je m'efforce

double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes. » (Gilles Deleuze, *Dialogues*, avec Claire Parnet, Ed. Flammarion, 1977, p. 8.) -« Les devenirs, loin de ressortir au rêve ou à l'imaginaire, sont la consistance même du réel. On n'abandonne pas ce qu'on est pour devenir autre chose (imitation, identification), mais une autre façon de vivre et de sentir hante ou s'enveloppe dans la nôtre et la « fait fuir ». (François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ed. Ellipses, 2003, pp. 29-30.) –

« Le devenir peut-être comparé à un « voyage immobile », où l'on « franchit un seuil » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, Pour une littérature mineure, Ed. Minuit, 1975, p. 24, p. 65, p. 67) .

Le devenir implique la notion topologique de milieu : « le devenir n'est ni un ni deux, ni rapport de deux mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite ». (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 : Mille plateaux, Ed. de Minuit, 1980, p. 360.) (...) Tout devenir passe par un « devenir-moléculaire » (Mille plateaux, 1980, chapitre 10). Le devenir n'existe que pour cette part virtuelle de nous-mêmes qui peut se dire « brouillard de singularités ». » (Stéfan Leclercq et Arnaud Villani, « Devenir », in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis n° 3, Printemps 2003, p. 114.)

d'oublier; cette journée de février commence ainsi, par une impression de vide, dans la voiture de madame B., le vide quand elle me dépose devant le portail de la propriété, le vide quand je descends vers le court de tennis, le vide quand elle dit: « Je dois faire des courses en ville ; toi tu seras mieux ici », le vide quand je sais que je n'ai pas vu ma mère depuis huit jours, que ma sœur est chez une amie, que je suis là, avec mon seul corps, dans cette nature si douce, si algérienne, avec ce ciel si triste qui ne sera jamais un ciel d'hiver »; (MMP, p, 137)

« Je m'ennuie, je suis en colère contre cet ennui, parce qu'il ne vient pas de ma solitude, il vient de la vie que j'ai devant moi et que je ne sais pas définir, c'est cela dont j'ai peur, mon absence de projet, je ne sais pas ce que je vais devenir parce que je ne sais pas ce que je peux devenir, je ne sais pas si je peux me retirer à ce vide, qui serre de plus en plus fort. »(MMP, p. 138)

Et c'est la beauté qui peut protéger de ces peurs qui prennent autant La Chanteuse autant la mère et autant la narratrice.

« Seule la beauté brouille cette peur, la beauté se pose sur la peur comme un voile; je pleure de beauté en Algérie, vous savez, je pleure au sommet de l'Assekrem, je pleure dans la forêt d'eucalyptus, je pleure sous les cascades de glycine, il y a une révolution de la beauté, la beauté algérienne a formé ce que je suis. » (MMP, p. 199)

Le monde ne cesse d'engloutir les êtres dans le trou noir que constitue l'existence. La peur qui accompagne le monde est sans cesse renouvelée ; de n'être pas à la mesure des autres, de faillir, d'être différent.

2 - Cet entre-deux :

Concept déjà forgé par Meddeb¹ et Bivona, cet entre-deux a mis l'accent sur la notion même d'exil intérieur des femmes illustré dans *La voyageuse interdite*. Rosalia Bivona parle d'un « je » dans « *Poing mort* » qui rassemble en lui d'autres êtres ; elle affirme

« Le « je » de Poing mort est une entité excentrique qui reçoit l'écho d'elle-même et de ses composantes qui existaient déjà dans la voyageuse interdite : Il s'agit d'un « je » fragmenté, errant, qui recompose dans le discours narratif : seul lieu pour une possible reconstruction cohérente et légitime »²

Notre romancière est prise entre deux cultures aux frontières inconciliables, entre la « matrice » (la France) et cette terre « d'exilées » qu'est la patrie (l'Algérie). Elle est condamnée si elle ne veut pas se perdre tout à fait, à composer, à accepter d'être « déjà l'inscription d'un écart »³, d'un entre-deux. Pour cela il lui faut ruser et se dédoubler, française ou algérienne, garçon ou bien fille.

Dans une interview, ce dilemme est clairement exprimé : « *j'ai quatre problèmes : française, algérienne garçon ou fille.* »⁴

¹ « *La manière même avec laquelle j'écris à partir de cet entre-deux langue, entre-deux culturel, 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 véracités d'une langue virtuelle que selon les lois d'une langue réelle. C'est là où je cueille les fruits de la passion de l'acte même d'écrire. A paraphraser l'exergue de Nietzsche à son Zarathoustra, je dirai : « Je n'écris pour personne et j'écris pour tout le monde. » C'est-à-dire qu'une écriture vraie est inabordable, elle demeure dans sa hautaine solitude loin de l'hégémonie et de l'absorption. C'est là où se résume sa force, dans son irréductibilité. » Cité par Rosalia BIVONA, in *Nina Bouraoui, un sintmo di letteratura migrante nell'area franco-maghrébina, Doctorat, Université de Palerme, 1994, p.32.**

² .Rosalia Bivona, « *Nina Bouraoui : une écriture migrante enquête de lieu* » In. Etude littéraires maghrébine n°8, Littératures des immigrations 2 : exils- croisés, l'Harmattan, Paris, 1999, p. 131.

³ H. CIXOUS, *op. cit.*, p.25.

⁴ ...interviews/come-play-on-captiva.html, consulté octobre 2011

Fikria, dans *La voyeuse interdite* habite une maison à la périphérie de la ville. On rejoint l'obsession bouraouienne de la lisière, zone d'instabilité, zone transitionnelle de l'identité précaire.

Nous rejoignons les espaces interstitiels dont parle Homi K. Bhabha dans son *Location of culture*¹ où il pose les jalons de sa théorie postcoloniale qui tente de repenser la notion d'identité qui est à nos jours plus que nécessaire vu l'actualité qui ne cesse de poser de nouvelles limites géographiques/communautaires. De nouveaux territoires identitaires se profilent à la question de « qui suis-je ? ».

Ainsi H. K. Bhabha, pose le problème de ces espaces interstitiels qui seraient cet entre-deux que partagent tous ceux qui de par leur histoire personnelle, leurs appartenances à plusieurs cultures sont coincés par la difficulté de pouvoir s'insérer dans un espace univoque et uniforme afin d'éviter la défragmentation, phobie de l'être, à vouloir rester entier. L'altérité se veut frange, limite, interstice et perte.

Cet aspect des limites est souvent transgressé, dans *La voyeuse interdite*, le père est à la limite du genre masculin/féminin, dans *Garçon manqué*, la narratrice aussi revendique ce statut. La problématique du genre ou gender comme aiment à l'appeler les anglophones, est un débat dont Béatrice Borghino a tenté d'en éclaircir les contours. Judith Butler, elle aussi, développe cet aspect, le genre dans son essai *Trouble dans le genre* qui fera l'objet de notre questionnement dans le paragraphe suivant. Autrement dit, le genre révèle la construction « sociale, historique, sociologique et culturelle de ce qu'est (ou devrait être) une femme ou un homme, le féminin ou le masculin »². Nina Bouraoui l'avouait dans *Mes mauvaises pensées*, elle est

¹ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 2007. B001IQWKDK

² *Genre et sexe, quelques éclaircissements* : www.genreenaction.net/spip.php?article3705.

« *sans limites* », habite « *une zone floue* », un entre-deux ouvert à toutes les déferlantes du désir, à toutes les secousses de l'amour des femmes.

« *Ma zone est floue pendant ces vacances à la montagne, elle est floue parce que je suis triste et heureuse à la fois.* » (MMP, p. 242)

S'il est un élément symptomatique du déficit identitaire, c'est la perte du nom. Ou l'initiale de noms si nombreux dans *Mes Mauvaises pensées*, en sont les symptômes : M. la psychiatre, M.B. l'amie de la sœur, Madame B., Madame G., madame H., la prof de français, Madame H., La Chanteuse, l'Amie, Diane de Zurich.

C'est le cas de Fikria, figure emblématique de l'exil, dépourvue de nom de famille. Quant au prénom, sa valeur est falsifiée puisqu'il n'est que le prétexte à une fabulation. Bouraoui en arabe est « *celle qui raconte* ».

L'écriture de Nina Bouraoui s'applique à déborder tous les états traditionnels, c'est-à-dire tous les rôles et statuts imposés comme condition « naturelle » aux femmes.

Ses exils ont créé chez Nina Bouraoui les conditions favorables à la perception d'un flottement identitaire personnel. Puis cette expérience est comme redoublée par le refus d'entrer dans les étroites limites des quelques rôles que la société assigne aux femmes.

Ainsi s'expriment à travers son œuvre la voix, le regard et la sensibilité d'une femme à propos d'autres femmes, veillent-elles à redéfinir certains rôles traditionnels en renouvelant la vision de la féminité, du monde et des relations entre les genres.

L'imaginaire du féminin de Nina Bouraoui se présente comme un long cheminement dans les arcanes de la mémoire et de l'exil identitaire, avant tout orienté vers la quête d'un référent structurant destiné à servir une intériorité.

Dans *Mes Mauvaises pensées*, un va et vient incessant, identité- altérité entre les deux rives de la méditerranée, un entre-deux identitaire s'installe progressivement.

Littérature de l'interrogation existentielle : ainsi pourrions-nous désigner l'œuvre de Nina Bouraoui. De la difficulté d'être dont les personnages sont infligés. En cela, ils répondent à la définition de George Poulet qui les présente comme « *des êtres sevrés de réalité ontologique* »¹. Soumis à un amoindrissement de leurs traits constitutifs, dépourvus de l'épaisseur psychologique dont le romancier traditionnel les avait dotés, ils se meuvent dans un no man's land identitaire. Pour Zohr et Leyla² émerge en leur cœur un principe d'incertitude comme si elles étaient habitées d'un néant qui ronge insidieusement leur être, qui met en péril le « *noyau existentiel* »³. Autrement dit, Nina Bouraoui circonscrit un vide, un creux d'être, une absence.

¹ G. POULET, *La pensée indéterminée. III. De Bergson à nos jours*, p.215

² Personnages présents dans *La voyeuse interdite*.

³ R.D.LAING, *Le Moi divisé : de la santé mentale à la folie*, Paris, Stock, 1983, p.55.

3 - Une ambiguïté générique :

Certaines théoriciennes féministes se sont approprié l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss qui postulait l'existence d'une structure universelle régulant les échanges propres à tous les systèmes de parenté¹, y compris la distinction problématique entre la nature et la culture, pour arrimer et éclairer la distinction sexe/genre.

Si l'on commence à s'intéresser aujourd'hui aux théoriciennes féministes dont Judith Butler, Monique Wittig, Luce Irigaray, Hélène Cixous, c'est qu'elles apportent un éclairage sur l'actualité sexuelle. En d'autres termes elles posent la question, comment penser ensemble genre et sexualité, à l'heure où ces enjeux se mêlent dans le débat public français ? Que devient « l'ordre symbolique », autrement dit l'ordre sexuel et plus généralement les normes ?

Nous savons que la notion de « symbolique » doit être comprise comme un idéal et un ensemble universel de lois qui gouvernent la parenté et la signification, et d'après le structuralisme psychanalytique, gouverne la production de la différence sexuelle. C'est sur la base de cette notion idéalisée de « loi paternelle » que certaines « french féminists » proposent un langage alternatif à celui qui est gouverné par le phallus ou loi paternelle et formulent ainsi une critique du symbolique. Irigaray reformule le symbolique comme un discours dominant et hégémonique du phallogocentrisme. Kristeva propose la notion de « sémiotique » pour parler de la dimension spécifiquement maternelle du langage, et Irigaray et Hélène Cixous furent toutes deux associées à l'écriture féminine². Wittig a toujours résisté à ce mouvement,

¹ Claude LEVI-STRAUSS, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, La Haye, Mouton et Maison des Sciences de l'Homme, 1967, (1^{ère} édition 1947).

² Je ne veux pas non plus assimiler Cixous à Irigaray. Ce qu'elles ont en commun cependant (également avec Kristeva), c'est d'avoir proposé une théorie générale de l'histoire de la pensée occidentale qui pose comme constitutive et fondamentale la différence sexuelle dominée par le pôle masculin: en un mot, que la pensée occidentale est phallogocentrique de part en part. in *Féminisme et Women's 'Studies*, Vieilles

revendiquant que le langage n'est, dans sa structure, ni mysogine ni féministe, mais un instrument à utiliser pour développer des objectifs politiques.

Judith BUTLER, dans son essai, *Trouble dans le genre ou le féminisme et la subversion de l'identité*¹, soulève toute une série de questions : comment les pratiques sexuelles qui ne sont pas « normales » mettent –elles en question la stabilité du genre comme catégorie d'analyse ? Comment certaines pratiques sexuelles nous forcent-elles à nous interroger sur ce qu'est une femme, un homme ?

L'idée que la pratique sexuelle a le pouvoir de déstabiliser le genre lui (Judith Butler) est venue en lisant l'article de Gayle Rubin, « The Traffic in Woman »² où il s'agissait de comprendre comment la norme en matière de sexualité consolidait la norme en matière de genre. J. Butler explique « *De ce point de vue, on est femme si l'on fonctionne comme telle au sein du cadre hétérosexuel dominant. Trouble dans le genre, traduit le souci de mieux comprendre la terreur et l'angoisse de « devenir gai ou lesbienne » qui font souffrir certaines personnes, la peur de perdre sa place dans le système de genre et de ne pas savoir qui l'on devient si l'on couche avec quelqu'un qui est apparemment du « même » genre* »³.

Pour elle Trouble dans le genre est : *Cette convergence qui est le creuset de la théorie de Butler sur la performance de genre sexuel, où le genre est une performance sociale apprise, répétée, et exécutée (d'où paraît sa lecture de Foucault). L'établissement d'une exécution de performance « obligatoire » de la féminité et la masculinité produisent la fiction imaginaire d'un genre « naturel » aussi bien que la distinction entre le sexe extérieur et biologique et*

histoires, Rachel Bowlby, Department of English, Sussex University www.pum.umontreal.ca/revues/.../bowlby.html, consulté le 29 mars 2010.

¹ *Trouble dans le genre*, Traduit de l'anglais (Etats Unis), par Cynthia Kraus du titre original : *Gender Trouble : Feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York, 1990, Editions La Découverte, Paris, 2005, 2006.

² « *L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre* », trad. Nicole-Claude MATHIEU, Cahiers du CEDREF, Paris VII, n° 7, 1998 (1999). (N.D.T.)

³ *Trouble dans le genre*, *ibid*, p. 31.

le « genre intérieur ». Paradoxalement, cela est à l'origine de la fiction qu'un individu a un genre stable. Et cette fiction imaginaire produit crucialement une distinction également fictive entre un « intérieur du corps » et un « extérieur du corps ».¹

Kate Bornstein² émet la suggestion selon laquelle il est impossible de décrire un individu transsexuel par la forme nominale « femme » ou « homme ». Certaines lesbiennes que leur façon d'être butch³ n'est ou n'était qu'une façon d'accéder au statut désiré d'homme. De tels paradoxes se sont sûrement multipliés ces dernières années, apportant la preuve d'une sorte de *trouble dans le genre* ; jusqu'au point qu'on juge adéquat d'insérer dans les programmes de 2011 – 2012, dans les lycées français au sein des programmes de sciences naturelles la question de *gender studies*⁴ ou *queer*⁵.

Se situer à l'intersection de toutes sortes de gens et presque autant de genres, sème le trouble, c'est la chose à éviter si l'on ne voulait pas s'attirer d'ennuis. Car l'homosexualité, être gay, lesbienne étant un statut difficilement acceptable vu l'ordre moral qui sévit dans la société.

¹ Wikipédia L'Encyclopédie Libre, 29 juillet 2011.

² Né de sexe masculin dans une famille juive, Albert Bornstein se convertit à l'église de scientologie vers 1970. Il a une fille avec une membre de l'église. Bornstein quitte la scientologie en 1981¹. Il change de sexe en 1986 et devient Kate Bornstein. Elle écrit des articles pour un journal gay et lesbien, *The Bay Area Reporter*. En 1994, elle publie un livre sur le transsexualisme. http://fr.wikipedia.org/wiki/Kate_Bornstein

³ Les mots « butch », abréviation de « butcher » (boucher) en anglais, et « femme » ou « fem », reprise du mot français ou abréviation de "féminine. À l'origine, le mot « butch » peut désigner un homme particulièrement viril. Ces identités ont pour précédent la vogue des garçonnnes en France dans les années 1920, et surtout le courant des lesbiennes habillées en hommes. http://fr.wikipedia.org/wiki/Kate_Bornstein

⁴ Le terme de « genre », dont l'acception actuelle est d'origine anglo-saxonne (*gender*), a ainsi fait l'objet d'une définition lors de la Conférence de Pékin sur la famille, en 2005, explicitement inspiré des *gender studies* : « Le genre se réfère aux relations entre hommes et femmes basées sur des rôles socialement définis que l'on assigne à l'un ou l'autre sexe ». Cette définition, clairement inspirée du vocabulaire du genre, entend substituer, comme concept pertinent, le genre au sexe.

⁵ Le *queer* c'est ce qui s'oppose au *straight*. Dans le contexte du *gender* le *queer* c'est le travers, le tordu, le « pédé » qui s'oppose au normé, à l'hétérosexualité. En s'appropriant les insultes qui leur sont adressées, les transgenres, les lesbiennes les plus radicales veulent obliger le discours social à remettre en cause « l'essentialisme » de notre vision sur le sexuel et les catégories sexuelles. (w.w.w. Wikipédia, l'encyclopédie libre, http://fr.wikipedia.org/wiki/Gender_studies. 31 Juillet 2011.

Simone de Beauvoir expliquait qu'être femme dans une culture masculiniste revenait à être une source de mystère et de non-connaissance pour les hommes.

Elle suggère dans le *Deuxième sexe* que l' « on ne naît pas femme » mais qu' « on le devient ». ¹ Pour Beauvoir, le genre est « construit », mais sous-jacent à sa formulation, il y a un agent qui prend ou s'approprie ce genre qui pourrait, en principe endosser un tout autre genre. Le genre est-il aussi variable et un acte aussi volontaire que l'analyse de Beauvoir semble le suggérer ? Beauvoir affirme clairement que l'on « devient » une femme, mais toujours sous la contrainte, l'obligation culturelle d'en devenir une. Dans son analyse, rien ne garantit que « celle » qui devient une femme soit nécessairement de sexe féminin.

Si « le corps [...] est une situation » ², comme le dit Beauvoir, il n'est pas possible de recourir à un corps sans l'interpréter, sans que ce corps soit toujours déjà pris dans des significations culturelles. Dans ces termes, le corps apparaît comme un simple véhicule sur lequel sont inscrites des significations culturelles.

Appliqué à des personnes, le genre peut être compris comme une signification que prends un corps déjà sexuellement différencié. Mais, cette signification n'existe que *par rapport* – et il s'agit d'un rapport d'opposition à une autre signification. Certaines théoriciennes féministes soutiennent que le genre est un système de rapports et non un attribut. D'autres, à la suite de Beauvoir, soutiennent que le seul genre à être marqué est le genre féminin, que la personne universelle est assimilée au genre masculin, moyennant quoi les femmes sont réduites à leur sexe et les hommes glorifiés pour incarner, au-delà du corps, la personne universelle. ³

¹ Simone De BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, t.II, 1951, p.13.

² S. de BEAUVOIR, *Ibid.*, t. I, p.72.

³ Judith BUTLER, *op. cit.*, p.73.

Chez Beauvoir, le sujet est toujours masculin, assimilé de manière abusive à l'universel, se différenciant d'un « Autre » féminin, extérieur aux normes universelles de la personne, désespérément « singulier ».

Luce Irigaray¹, soutient que les femmes sont ce « sexe » qui n'en est pas « un ». Il n'y a qu'un seul sexe, le sexe masculin, qui, s'élabore lui-même en produisant « l'Autre » ; pour Foucault la catégorie de sexe, qu'elle soit masculine ou féminine est produite pour une économie régulatrice diffuse de la sexualité. L'argument de Wittig selon lequel la catégorie de sexe est, dans les conditions de l'hétérosexualité obligatoire, toujours féminine (le masculin restant non marqué et donc synonyme d' « universel »). La lesbienne apparaît comme une sorte de troisième genre susceptible de transcender la réduction binaire du sexe imposée par le système d'hétérosexualité obligatoire.

*Le genre : il est l'indice linguistique de l'opposition politique entre les sexes. Genre est ici employé au singulier car en effet il n'y a pas deux genres. Il n'y en a qu'un : le féminin, le « masculin » n'étant pas un genre. Car le masculin n'est pas le masculin mais le général.*²

Voilà pourquoi Wittig appelle à détruire le « sexe » pour que les femmes puissent accéder au statut de sujet universel.

Le genre étant une désignation psychique ou culturelle de soi, le désir étant hétérosexuel et se différenciant donc dans un rapport d'opposition à l'autre genre qui est son objet. La cohérence interne ou l'unité de chaque genre – homme ou femme- requiert ainsi une hétérosexualité qui soit un rapport stable et simultanément d'opposition. Cette conception du genre, outre qu'elle présuppose un rapport entre le sexe, le genre et le désir, implique que le désir reflète ou traduit le genre, et que le genre reflète ou traduit le désir.³

Nina Bouraoui nous relate cet aspect relatif à sa féminité :

¹ Voir Luce IRIGARAY, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Minuit, Paris, 1977.

² Monique WITTIG, « Le point de vue universel ou particulier 'avant-note à *La passion de Djuna Barnes* », p. 112.

³ Ibid, p.93

« J'ai un corps envahissant. J'ai longtemps nié le désir des hommes sur moi, je l'ai souvent trouvé déplacé, ce n'est pas ma vie algérienne qui explique cela, il y a autre chose, dans ma féminité et dans ce que je perçois dans la féminité en général quand elle s'unit à la virilité, quelque chose d'obscène, qu'on ne pourrait dire, quelque chose qui étouffe [...], il y a un lien avec la possession d'un corps par un autre corps ; cette relation de guerre n'existe pas entre femmes [...] ce ravissement des corps, il y a une ouverture et non une prise, il y a un effet miroir, puis un effet loupe, il ne s'agit plus simplement de femmes mais de corps parfaits dont les tensions ne sont pas des tensions meurtrières. C'est tout de suite un rapport amoureux, ou plus encore, c'est une sexualité amoureuse, indéfinissable. » (MMP, pp. 19-20)

Nous évoquons cet aspect de la question du genre pour des raisons qui restent évidentes vu que notre corpus *La Voyeuse interdite* et *Mes Mauvaises pensées* s'y rattache, implicitement dans le 1^{er} roman et explicitement dans le 6^{ème}¹ et le 9^{ème} roman.² Et soulève ainsi la question sur l'homosexualité de notre auteure.

Nina Bouraoui ne cache pas son homosexualité qui est au cœur de certains de ses romans d'inspiration autobiographique. Un passage nous éclaire sur cette question :

« je n'ai que de l'amour quand je suis, là, face à vous, que je m'apprête à vous parler des femmes, de mon rapport aux femmes, de ce lien, de cette adoration, je n'ai pas honte ou je n'ai plus honte, [...] avec vous, même si vous portez plusieurs masques; le corps qui me fait face, votre corps, est le corps d'une femme et je crois que tout tient là, dans cette différence avec les hommes, je n'arrive pas à me dire que nous sommes semblables, il y aura toujours pour moi, les hommes et les femmes, il y aura toujours cette ligne, mats ce n'est pas la peur qui fait cela, c'est le désir. » (MMP, p. 183)

¹ Nina BOURAOUI, *Garçon manqué*, Editions Stock, 2000

² Nina BOURAOUI, *Avant les hommes*, Editions Stock, 2007.

Lors d'une interview avec l'Express pour la sortie de *Poupée Bella* elle a déclaré :

« 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. »¹

Nina Bouraoui intervient dans *La Voyeuse interdite* à certains moments pour nous faire vaciller la représentation du genre, l'entre deux, homme ou femme, dans les séquences que nous énumérons que ce soit celle évoquant le père en robe, la mère qui désirait avoir un pénis qui constituent aussi cet aspect de la problématique liée au genre :

« Notre part est assis sur un tapis de prière [...] Emprisonné dans une robe raide, le géniteur aux yeux sombres attend son repas. [...] 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 ». (LVI, p. 30)

Dans LVI, le père assurant mal son rôle d'homme est illustré par les passages suivants :

« Mais un arrière goût d'impuissance entravait la gorge du géniteur : pendant plus d'une heure, il avait tenté de cracher son désir dans ce corps sans fond mais finalement, la fatigue et le dégoût l'emportèrent » (LVI, p. 38)

¹ http://www.univers-l.com/personnalité_nina-bouraoui..htm

« *Encombrée par ses seins, ses hanches, son bassin, son ventre, ma mère désirait un pénis pour elle toute seule, un pénis qu'elle garderait toute sa vie et, là enfin on la respecterait, s'il avait pu jaillir de son bas-ventre lors des incantations, elle aurait été une femme comblée et qui sait, peut être adulée ? !* » (LVI, p. 42)

« *Là ? Noces truquées par des femelles-mâles et mâles-femelles !* » (LVI, p. 130)

Dans Mes Mauvaises pensées cet aspect est aussi évoqué :

« *Je voulais me transformer en garçon. Je me plaquais les cheveux en arrière après le bain. On disait que j'avais une coiffure de chauffeur de taxi. J'étais souvent triste, jeune, parce que je ne savais pas où poser mon cœur.* » (MMP, p. 257)

La difficulté de se dévoiler tout au long de ses premiers romans : *La Voyeuse interdite*, *Poing mort*, *Le bal des Murènes*, *le jour du séisme*, disparaît progressivement où le « je » autobiographique s'installe et une certaine aisance de parler de sa sexualité :

« - *Garçon manqué est votre première œuvre autobiographique, après cinq romans. Comment expliquez-vous ce travail différé ?*

- *Nina Bouraoui : C'est, en effet, la première fois que je parle de moi sans trop mentir. Quand j'ai commencé à écrire, il y avait une absolue 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 a eu une volonté de changer, de dire les choses, ce qui me hantait.*
- *Qu'est ce qui change d'un point de vue stylistique et dans la construction du texte, quand on passe de la fiction à l'autobiographie ?*
- *Nina Bouraoui : Le « je » est un vrai « je », qui fait référence à soi. Il s'agit de nommer les choses, les gens, le monde qui nous entoure. J'avais une volonté d'épurer le style, de faire simple, tout en ayant*

mon expression, propre à moi, avec des phrases d'un seul mot. Auparavant, il y avait une sorte de tension dans l'écriture, dans un souci d'esthétique, poussé à outrance. Là, il y a une détente, dans le sens musculaire du terme ».¹

Cet aspect de l'homosexualité peut s'expliquer suite à l'histoire personnelle de Nina Bouraoui, son rapport aux parents et plus particulièrement avec son père² auquel elle a toujours voulu s'identifier.

« 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 fière d'être encore le fils de mon père, et son prolongement puisque je pense que nous avons le même cerveau, le même humour, la même fragilité face à la fascinante douceur des femmes;» (MMP, pp. 184-185)

Dans *La Voyeuse Interdite*, le père assurant mal son rôle d'homme est illustré par les passages suivants :

« Mais un arrière goût d'impuissance entravait la gorge du géniteur : pendant plus d'une heure, il avait tenté de cracher son désir dans ce corps sans fond mais, finalement, la fatigue et le dégoût l'emportèrent ». (LVI) p.38

¹ Interview donnée par Nina BOURAOUI à Cécile DAMER sur le site internet : WWW.amazon.fr, à l'occasion de la publication de *Garçon manqué*, en 2000.

² « Freud accorde dans la genèse de l'homosexualité féminine, le rôle principal au père.[...] La relation symbolique, organisée autour du père symbolique (qui est celui auquel renvoie la loi, l'interdit étant toujours, dans la structure, proféré au Nom-du-Père), se transforme en une relation imaginaire où la jeune fille prend la place du père et s'attache à un objet, la dame (ou la mère ici) à qui elle donne ce qu'elle n'a pas. [...] L'homosexuelle affirme son aptitude à aimer les femmes, à assurer le bonheur d'une femme dans une position de compétition par rapport au père ou à l'homme. Ne tente-t-elle pas de réaliser pour la mère l'homme qui aurait pu combler l'insatisfaction maternelle ? », Roland CHEMANA et Bernard VANDERMERSCH, Dictionnaire de la psychanalyse, Larousse/VUEF, 2003, rééd. 1995, Larousse, Paris, pp. 168-169.

Le père reste le point cardinal dans la triangulation œdipienne qui configure les relations d'adhésion ou de rejet et par conséquent le basculement vers l'un ou l'autre des deux pôles.

« ce livre sur les hommes serait aussi le livre des hommes qui restent étroits, fins, comme moulés à leur première image, comme retenus par ce corps flou qui n'a pas su choisir son identité; pour moi aussi il a fallu choisir, je ne divisais pas le monde en deux camps, je croyais à la transparence des chairs, à la traversée d'un être par un autre ; en Algérie, je suis traversée des hommes, » (MMP, p, 122)

Néanmoins Nina Bouraoui nous confie sa représentation de pourquoi les femmes.

« je n'ai que de l'amour quand je suis, là, face à vous, que je m'apprête à vous parler des femmes, de mon rapport aux femmes, de ce lien, de cette adoration, je n'ai pas honte ou je n'ai plus honte, vous me regardez et je soutiens votre regard, je ne sais pas si je suis en train de vous séduire, si Provincetown n'est pas un moyen de vous dire combien je me sens en paix avec les femmes, avec vous, même si vous portez plusieurs masques; le corps qui me fait face, votre corps, est le corps d'une femme et je crois que tout tient là, dans cette différence avec les hommes, je n'arrive pas à me dire que nous sommes semblables, il y aura toujours pour moi, les hommes et les femmes, il y aura toujours cette ligne, mais ce n'est pas la peur qui fait cela, c'est le désir ». (MMP, p. 183)

Nous considérons, comme l'a suggéré un grand nombre de penseurs, romanciers que le problème du genre reste lié à cette image de l'indifférencié qui reste un idéal de se réaliser en tant qu'être immatériel loin des contingences de l'existence.

La magie de la voix humaine, comme verbe et chant, l'amour et la mort, telles sont les trois puissances qu'exalte un des plus beaux morceaux de la poésie universelle, la fin du livre IV des Géorgiques, où Virgile¹ dit et déplore l'histoire d'Orphée et d'Eurydice. Mythe de l'androgynie² : « *l'âme du poète a deux sexes* », l'image d'Orphée apparaît souvent chez Apollinaire, fondateur du mouvement pictural de l'orphisme, qui devait succéder au cubisme.

Le mythe d'Orphée³ est un thème misogyne selon lequel Orphée, ayant perdu Eurydice, aurait inventé et enseigné l'homosexualité, provoquant ainsi la colère des femmes frustrées. La misogynie caractériserait assez bien le mythe d'Orphée au XXe siècle ; mais à y regarder de près c'est moins de misogynie qu'il faudrait parler que de la quête de l'androgynie idéale. Comme l'écrit très justement Eva Kushner, au sujet de Segalen, Cocteau, Jouve et Pierre Emmanuel :

*« Chacun de ces écrivains voit (...) l'âme du poète scindée en deux parts, l'une latente et passive, l'autre créatrice et dominatrice. L'une porte le nom Eurydice ; l'autre est Orphée »*⁴,

Leur union permet seule la création poétique, dans sa plénitude.

Mais cet androgynisme⁵ intime a séduit Rousseau, Gide et Valéry, trois écrivains du moi, auquel conduit peut-être toute culture habile de soi renvoie

¹ <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/virg/georg/georgiv.html>

² Il faudrait noter l'importance du type de l'hermaphrodite chez Théophile Gautier qui a fait de cet idéal de beauté supérieure in « Winckelmann's part in Gautier's perception of classical beauty » de Giraud Raymond, May 1967. L'hermaphrodite de Lautréamont mérite d'être cité, sa description constituant le seul passage gracieux et attendri des Chants de Maldoror. Enfin le rêve androgynique ne domine-t-il pas la pièce que Giraudoux a consacrée à Sodome et Gomorre ? Le mythe de l'androgynie a été étudié en particulier par Jean Libis et Frédéric Monneyron. Le mythe de l'androgynie, Paris, Berg International Éditeurs, 1980, p. 172

³ Mythes et Mythologies dans la littérature française, Pierre Albouy, Armand Colin, Paris, 1998.

⁴ E. KUSHNER, Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine, Paris, Nizet, 1961. Cité par P. ALBOUY, Mythes et Mythologies dans la littérature française, Paris, Colin (U2), 1969, p. 190. Persée, Portail de revues en sciences humaines et sociales, 25 juillet 2011, (<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/>).

⁵ Cf. Delcourt Marie, Hermaphrodite. Mythes et rite de la bisexualité dans l'antiquité classique, PUF, 1958 ; Eliade Mircea, Méphistophélès et l'Androgynie, Gallimard, 1962. ; Miguel André, « Joë Bousquet et le mythe de l'Androgynie », La Nouvelle Revue Française, 1^{er} juillet 1967.

à une tradition, le *Traité de Narcisse* de Gide¹ nous présente un Adam androgyne. L'homme est désormais un être d'incomplétude et de désir, qui s'efforcera de retrouver le Paradis. Or le poète sait refaire le Paradis.

A travers le motif de l'homosexualité, Nina Bouraoui reformule la notion d'identité qui devient à géométrie variable et ne peut être définie clairement.

« ce livre sur les hommes serait aussi le livre des hommes qui restent étroits, fins, comme moulés à leur première image, comme retenus par ce corps flou qui n'a pas su choisir son identité; pour moi aussi il a fallu choisir, je ne divisais pas le monde en deux camps, je croyais à la transparence des chairs, à la traversée d'un être par un autre ; en Algérie, je suis traversée des hommes, » (MMP, p, 122)

« ...mais qui se situe à l'interstice de ces deux sentiments, prenant tantôt de l'un, tantôt de l'autre. »(MMP, p. 189)

« je pense à la ligne invisible qui sépare les hommes des femmes, je pense que certains corps s'y tiennent, sans cesse en équilibre, sans cesse dans un camp puis dans l'autre. Ce sont des corps en zone floue; » (MMP, p. 208)

Son œuvre nourrit aujourd'hui les études queer². C'est ce jeu des identités qui ouvre de multiples voies. Bouraoui est contemporaine du moment où,

¹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Gide

² La théorie Queer (anglais : *Queer Theory*) est une théorie sociologique. Elle critique principalement l'idée que le genre sexuel et l'orientation sexuelle seraient déterminés génétiquement en arguant que la sexualité mais aussi le genre social (masculin ou féminin) d'un individu n'est pas déterminé exclusivement par son sexe biologique (mâle ou femelle) mais également par tout un environnement socio-culturel et une histoire de vie. Ce faisant, la théorie Queer se distingue aussi, parfois vigoureusement, des féminismes essentialiste ou différentialiste.
http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_Queer

selon Foucault, la sexualité devient une composante définitoire de l'identité. Faut-il voir dans la pertinence pour une réflexion sur l'identité sexuelle, la modernité de Bouraoui ?

Chapitre 4 :

L'autofiction

1 – Un genre à redéfinir.

Ce genre littéraire où ces textes sont imprimés sous le vocable « roman » sur la couverture, qui désigne tout autant un genre peut aussi être une posture énonciative, a été inventé en 1977 par Serge Doubrovsky, suite à la parution de *Fils*¹, qui répond, d'une certaine manière, à la question posée deux ans auparavant par le théoricien de l'autobiographie Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*² : « *Le héros d'un roman déclare comme tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ?* »

C'est un retour à une littérature du sujet qui avait connu un rejet sans réserve vers les années 50 jusqu'aux années 70 avec la déferlante du Nouveau roman, du structuralisme et du post-structuralisme.

Barthes lui-même, suite à l'article intitulé « *La mort de l'auteur* » en 1968, publiait en 1975, son *Roland Barthes par Roland Barthes*, Nathalie Sarraute publiait *Enfance* en 1983, Alain Robbe-Grillet, reconnaissait qu'il avait toujours parlé de lui dans ses *Romanesques*, en 1985.

Ce sujet qui a fait retour n'est nullement celui du pré-romantisme de Rousseau, ni celui du début du XIX siècle de Châteaubriand.

Le pacte de l'autofiction où le « Je » est auteur, narrateur et protagoniste. C'est la règle de base, la contrainte imposée. La transgresser c'est changer de genre. Ce qui a changé, depuis trois ou quatre décennies, c'est notre conception de l'individu et de son histoire, notamment sous l'influence de la psychanalyse.

Comme le souligne Arnaud Genon³ dans son article :

« Il est à l'image du genre qui l'expose : monstrueux et hybride. Il n'est jamais un, il dit la pluralité de ce qui est en nous, il multiplie les strates, se

¹ S. DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Galilée, 1977

² Ph. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

³ Arnaud GENON, « *Note sur l'autofiction et la question du sujet* » du jeudi 18 janvier 2007; [www. http://resilience-autofiction.over-blog.fr/article-note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet-par-arnaud-genon-42588696.html](http://resilience-autofiction.over-blog.fr/article-note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet-par-arnaud-genon-42588696.html)

dévoile dans l'écriture et s'annihile dans la forme fragmentée qu'elle prend. L'autofiction, plus qu'un nouveau genre littéraire, est en fait le moyen qu'a trouvé le sujet pour se mettre lui-même en question, pour refuser l'idée d'une vérité univoque et revendiquer sa fracture ».

Philippe Gasparini¹ donne son point de vue sur le pacte autofictionnel :

« La notion de pacte a été introduite par Philippe Lejeune en 1971 pour désigner la spécificité de l'autobiographie : le "pacte autobiographique"² est un engagement à dire la vérité sur sa propre expérience; une promesse, sinon d'exactitude, du moins de sincérité: On peut lui opposer "un pacte autofictionnel" stipulant que les faits et les personnages du récit doivent être considérés comme imaginaires, c'est à dire non vérifiables dans le réel: On voit tout de suite que les deux pactes ne sont pas exactement inverses: la majeure partie des faits rapportés par l'autobiographie ne sont pas vérifiables tandis que de nombreux éléments de la fiction pourront être imputés à l'expérience et à la sincérité de l'auteur. Cependant, cette notion de contrat de lecture permet de distinguer deux modes de communication tout à fait différents, dans la littérature comme dans la vie de tous les jours.(...)³

Christine Angot réfute l'étiquette d'autofiction. Elle tient à la notion de roman. Pour elle le mot *autofiction* ressemble trop à *autobiographie*. Elle dit :
« L'autofiction est portée par l'usage du « je ». Si ce « je » est celui du miroir, je ne fais pas d'autofiction. Si on reconnaît que ce « je » peut s'élaborer dans l'imaginaire, alors oui, je fais de l'autofiction. Le roman, je le répète, n'est pas du témoignage. »⁴

¹ Philippe GASPARINI, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Editions du Seuil, 2004 in Chloé DELAUME, *La règle du jeu*, PUF, 2010, p.41-42.

² Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

³ Chloé DELAUME,

⁴ http://fr.wikipedia.org/wiki/Christine_Angot, consulté le 12 juillet 2011.

Gérard Genette y voit dans l'autofiction deux catégories : les vraies autofictions dont le contenu narratif est authentiquement fictionnel et les fausses autofictions.

Pierre Jourde et Eric Naulleau dans le Précis de littérature du XXI^e siècle¹ :
« *L'autofiction n'est pas un roman, car ce sont des évènements tirés de la vie de l'auteur qui y sont racontés à la première personne. Il ne s'agit pas non plus d'autobiographie, car l'auteur ne s'engage pas à la vérité et se laisse toute latitude pour interpréter les faits et pour fabuler (...) Un tel genre présente l'avantage, pour les écrivains les plus libérés de pouvoir raconter à peu près tout ce qui leur vient à l'esprit.* »

Exhibition., étalage, narcissisme, nombrilisme, individualisme, égocentrisme, repli sur soi, processus télé-réalité autant de désignations pour parler de cette activité.

Ici nous mettons en exergue cinq fragments ou le « Je » ne se paraphrase pas
« *Je me suis présenté moi-même pour argument et pour objet.* »

Montaigne, Essais (1580)

« *La fabulation de soi n'est pas un effet de la modernité, de la montée de l'individualisme, de la crise du sujet; ni un rejeton de la psychanalyse. C est une tendance bien plus ancienne, une force plus bouleversante, sans doute une pulsion "archaïque" du discours* ».

Vincent Colonna, Autofiction et autres mythomanies littéraires, Auch, Tristram, 2004.

« *L exposition intime dans une construction littéraire, stylisée, simulée par le langage, jouant sur l'effet de ressemblance et sur les principales de transposition, participe nettement d' une recomposition toute littéraire du moi*

¹ Le Jourde & Naulleau, sous-titré *Précis de littérature du XXI^e siècle*, Pierre Jourde et Éric Naulleau Edit. Mots & Cie, 2004 , réédition, Mango, 2008, p. 143.

et contredit l'exhibition anarchique, gratuite, présente dans un journal intime normalement destinée à ne pas être publiée. »

Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.

« Et pour ceux qui accusent l'autofiction de narcissisme, de nombrilisme, ceux-là m'ont mal lu. Quand je parle d'une histoire qui m'est arrivée, si on lit le texte intelligemment, ce n'est pas seulement de mes petits problèmes personnels que je parle. »

Sege Doubrovsky, entretien sur le site autofiction.org.

« Le vrai écrivain n'est pas celui qui raconte des histoires, mais celui qui se raconte dans l'histoire. La sienne et celle, plus vaste du monde dans lequel il vit. »

Philip Roth, entretien à Télérama.

Benjamin Constant : " je ne suis pas tout à fait un être réel "¹

Chloé Delaune propose que le terme : "*auto narration*" soit celui qui peut regrouper tous les textes contemporains. « Autofiction » : a été retenu par l'usage francophone pour désigner ce que Robbe-Grillet a appelé la "*nouvelle autobiographie*", Philippe Forest, "*une autobiographie soumise au soupçon*", Serge Doubrovsky, « *l'autobiographie postmoderne* », qui travaillent sur l'identité narrative de l'auteur.

Vincent Colonna précise que :

« Comme il s'agit ni d'un genre codifié, ni d'une forme simple mais d'une gerbe de pratiques conniventes, d'une forme complexe, chacun a saisi un "bout" de l'autofiction. »

Enfin Doubrovsky finit par mettre les points sur les I.

« L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner, dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues de sa

¹ Cité par Alain GIRARD dans *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963, p. 520

propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie mais bien une réinvention ». C'est cette définition que nous retenons

Si recette il y a l'autofiction serait :

- L'identité onomastique de l'auteur et du héros narrateur identiques.

Dans le cas du second roman, *Mes Mauvaises pensées*, l'identité de la narratrice est certes établie non pas explicitement mais par rapport aux nombreux indices qui suggèrent qu'il s'agit bel et bien de Nina Bouraoui.

- Présence du sous-titre de *Roman*.

Mes Mauvaises pensées est comme le stipule la couverture, un roman.

- La reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation ...)

Un récit fragmenté, décousu. On y remarque une construction par sélection selon le déroulement naturel des images sur la pensée avec l'aide de la mémoire.

- Large emploi du présent de narration.

Nous concluons ce chapitre par Roland Barthes :

« Alors peut-être revient le sujet, non comme illusion, mais comme fiction. Un certain plaisir est tiré d'une façon de s'imaginer comme individu, d'inventer une dernière fiction, des plus rares : le fictif de l'identité. »¹

Pour Nina Bouraoui

- Un engagement à ne relater que des "faits et événements réels"
- La pulsion de se révéler dans sa vérité

Le désir de se révéler peut être, de s'inventer sûrement.

¹ Roland BARTHES, " Pierre Loti : "Azizadé" ", in *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. " Points ", 1994, p. 171

2 – Mon autofiction :

Tous les détails biographiques de notre romancière sont là. A commencer par sa date de naissance :

« 67. C'est ma date de naissance, c'est l'année où je suis arrivée à Alger, c'est l'été des fleurs et de la mer, c'est le jour des photographies à l'hôtel-dieu; c'est le sourire de ma mère qui me tient comme un trésor, c'est ma grande soeur qui porte sa robe à imprimés rouges, c'est mon père qui filme en super-8, c'est mon premier voyage en avion, c'est l'odeur du tarmac et des réacteurs, c'est la lumière blanche d'un été ».(MMP, p. 44)

Crédulité de l'auteur, qui pense que sa mémoire est sa meilleure alliée. Crédulité du lecteur qui gobe le pacte teint d'une vérité toujours javellisée. Comme si les souvenirs stockés dans la mémoire n'étaient jamais soumis aux modifications, à la construction.

« Quand on sait ce que c'est écrire, l'idée même de pacte autobiographique paraît une chimère : tant pis pour la candeur du lecteur qui y croira. Ecrire sur soi est fatalement une invention de soi »¹

Mais Beckett souligne :

*« On n'invente rien, on croit inventer, s'échapper, on ne fait que balbutier sa leçon ».*²

En 1977, au colloque de Cerisy, Roland Barthes dit :

« Je vis dans une sorte d'embrumement, dans l'impression qu'il me faut sans cesse lutter avec ma mémoire, et cette brume de la mémoire. C'est une réflexion qui pourrait avoir des suites pour l'écriture; l'écriture, ce serait le champ de la brume de la mémoire ».

¹ Philippe LEJEUNE, " Nouveau Roman et retour à l'autobiographie ", in *l'Auteur et le manuscrit*, dir. Michel Contat, Paris, PUF, coll. " Perspectives Critiques ", 1991, p. 58.

² Samuel BECKETT, *Molloy*, Paris, 10/18, 1963, p. 40.

En effet, si l'inconscient cache, refoule et déforme les traces du passé, comment prétendre retracer sa vie selon une logique chronologique ?

L'expérience personnelle ne peut plus être communiquée que sous une forme fragmentaire, polyphonique, hypothétique, une forme singulière, sans cesse contestée de l'intérieur. Faisant de nécessité vertu littéraire, l'écrivain contemporain va donc associer "auto" et "fiction" pour configurer, selon l'expression de Paul Ricoeur, une "*identité narrative*"¹.

Qui est le sujet s'il n'est pas une vérité purement formelle ? Qui est celui qui se trouve en se comprenant et en s'interprétant ? Qui suis-je moi qui dis « je » ? A cette question, Paul Ricoeur répond : A strictement parler, la permanence dans le temps de ce que je suis ne permet pas de répondre à la question « qui suis-je ? » mais plutôt « que suis-je ? ».

Ricoeur, pour parer à ce glissement, propose de distinguer deux types d'identité : la première au sens de l'idem ou « mêmeté » (idem signifie « le même » en latin) et l'autre au sens de l'ipse ou du soi-même (on parlera alors d'ipséité). L'identité-mêmeté vaut pour tout objet qui subsiste dans le temps. Mais si tant est que le sujet n'existe pas simplement à la façon d'une chaise ou d'une pierre, son identité ne saurait se réduire à celle de l'idem. Elle renvoie plutôt à la dimension de l'ipséité, qui se manifeste concrètement par le maintien volontaire de soi devant autrui, par la manière qu'a une personne de se comporter telle qu'« autrui peut compter sur elle ». La notion d'identité narrative repose sur l'idée que tout individu s'approprie, voire se constitue, dans une narration de soi sans cesse renouvelée.

Dans nombreux de ses textes, Paul Ricoeur analyse le grand détour que doit entreprendre le sujet pour revenir à soi : le sujet qui pense le monde est toujours simultanément renvoyé à lui-même.

¹ *L'identité narrative*, S.-J. A. in Le point, Hors série, n° 17, Avril-mai 2008, p.88.

Ainsi le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie selon le vœu de Proust. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même.

Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. Dans *Temps et récit III*, Paul Ricoeur¹ déclare que l'identité n'est pas une identité stable et sans faille ; de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents [...] de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées. [...] En ce sens, l'identité narrative, ne cesse de se faire et de se défaire [...] L'identité narrative devient ainsi le titre d'un problème, au moins autant qu'une solution. Une recherche systématique sur l'auto-biographie et l'auto-portrait vérifierait sans aucun doute cette instabilité de l'identité narrative.

L'identité narrative, selon Ricoeur² se situerait sur ce spectre de variations entre le pôle d'ipséité- mêmété du caractère et de la pure ipséité du maintien de soi. Elle se tient dans l'entre-deux ; en narrativisant le caractère, le récit lui rend son mouvement, aboli dans les dispositions acquises, dans les identifications sédimentées. En narrativisant la visée de la vraie vie, il lui donne les traits reconnaissables de personnages aimés ou respectés. L'identité narrative fait tenir ensemble les deux bouts de la chaîne : la permanence dans le temps du caractère et le maintien de soi.

Le nouvel acteur de l'autofiction n'est plus quelqu'un d'unifié, de total mais un être fractionné, déconstruit qui s'interroge pour ne pas s'affirmer, qui ne trouve que son apparence quand il cherche sa voie comme chez Guibert dans *L'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*³, si cher à Nina Bouraoui, il est une pluralité, il n'est jamais un de ce qui est en nous, il est des couches, des strates et qui se découvre dans l'écriture.

¹ P. RICOEUR, *Temps et Récit III*, *Le Temps Raconté*, Editions du Seuil, Coll. « L'Ordre Philosophique », 1985, Coll. « Points Essais », 1991.

² Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, Coll. « L'Ordre Philosophique », 1990, Coll. « Points Essais », 1996.

³ Hervé GUIBERT, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Editions de Minuit, 1990.

Chez Nina Bouraoui, l'emploi du "je", présent dans tous ses romans, pivot autour duquel tourne toute la structure romanesque, apparemment si singulier, cache une pluralité. Un "je" qui concentre en lui non seulement le "je" et Fikria mais aussi d'autres entités : Zohr, Leyla, les Mauresques¹ ...

Car comme l'a écrit Serge Doubrovsky en 1989, dans *Le livre brisé*,
*JE ME MANQUE TOUT AU LONG... De MOI, je ne peux rien apercevoir. A MA PLACE NEANT... un moi en toc, un trompe-l'oeil... Si j'essaie de me remémorer, je m'invente... JE SUIS UN ETRE FICTIF... Moi, suis orphelin de MOI-MEME.*²

Dans *Mes mauvaises pensées*, Nina Bouraoui retrace sa vie en évoquant l'itinéraire de sa route traversant les deux rives de la méditerranée ;
« *J'invente notre histoire, nos corps sous les orangers, nos corps dans l'appartement sur pilotis, nos corps dans une histoire algérienne, et je sais qu'à force il m'a fallu inventer l'Algérie aussi, il a fallu reconstituer, des souvenirs que j'avais brûlés, je me tiens sur des cendres, je marche dans le vent, je porte un voile, je viens d'une enfance romanesque. Mon travail d'écriture est aussi un travail de faussaire. Il n'y a que ma vérité vous savez, il n'y a que mon interprétation des choses.* » (MMP, p. 206)

Sa biographie est réinventée à chaque instant dans cette forme singulière et fragmentaire qu'est l'autofiction, usant d'analepses dans ce que fut la vie en Algérie et à travers le monde.

« *Je me retourne sur ce que je crois avoir été, il y a une invention de soi, j'écris sur ce que je crois avoir été, et je sais, cette nuit-là, à la montagne, quand mon père téléphone pour dire qu'il nous rejoindra plus tôt que prévu, quand j'entends ma sœur pleurer, je sais, d'une façon si précise, que ce qui déborde de moi sera, un jour, contenu dans un livre.* »(MMP, p. 250)

¹ Personnages féminins dans *La voyageuse interdite*, Gallimard, 2001.

² Serge DOUBROVSKY, *le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p. 212.

Là, la fiction s'entremêle à la vie, où le réel se plie aux contours de la fable. Nina Bouraoui, la conteuse, se réapproprie sa chair, ses faits et gestes comme si son identité ne pouvait s'effectuer que par la littérature. « raoui », conteur, « bouraoui », celui ou celle qui raconte.

« 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 ? » Je ne sais pas si vous avez la réponse ». (MMP, p. 61)

Pareil à Hervé Guibert, son mentor, pour qui elle a de l'admiration, elle répond à une des questions lors d'une interview :

Selon-vous, quelle importance l'œuvre d'Hervé Guibert occupe-t-elle dans le champ littéraire (et photographique) des 30 dernières années ?

Hervé Guibert, c'est l'invention de soi. Aussi bien en littérature, qu'en photographie (qu'il qualifiait de pratique amoureuse). Guibert écrit avec ses yeux, avec le corps entier. C'est une littérature sensuelle, voire charnelle. Toujours juste. Toujours là. Il avait un don, je crois, pour révéler (tel le bain révélateur), les secrets du monde.¹

Une façon comme une autre de sublimer cette difficulté d'être, dans *La voyeuse interdite* à partir de cette pluralité autant aussi de ce jeu avec les mots, qui va servir à la narratrice d'échapper au monde étouffant et emprisonnant les êtres, surtout les femmes que dans *Mes mauvaises pensées* où la difficulté d'être s'exorcise par la possibilité de s'inventer, dans la fiction de soi, se perdre pour un moment et s'évader dans d'autres espaces identitaires pour échapper au labyrinthe intérieur et devenir autre.

¹ Interview de Capucine Roche pour la revue *Lire* en juin 2005 :

Le lecteur éprouve une certaine tendresse pour ces auteurs qui viennent dévoiler leurs blessures sous la plume du « je ». La catharsis est à son apogée. Ce n'est plus une littérature subversive mais un « je » capable d'avouer, au nom du commerce romanesque ses péchés, ses mauvaises pensées en public. Nina Bouraoui est de ceux qui croient que cette forme, si l'on se tient aux règles de l'autofiction énoncées par Chloé Delaume dans son essai *La règle du je*¹, à ne relater que des faits et événements réels tout en assumant la fabulation de soi. Pour construire son œuvre autour d'un « je » qui regroupe le narrateur, l'auteur et le héros, mais ne s'engagent aucunement sur la sincérité. Car, en choisissant l'autofiction, c'est pour construire un Moi que le réel déchiquette, elle tente de réinventer un langage à sa portée : éclaté, multiple. Dans sa brillante tentative de cerner le genre autofictif, s'appuyant sur Barthes et Genette, Chloé Delaume le reconnaît, l'autofiction plonge ses racines dans le substrat éternel de toute entreprise littéraire et la chanson intérieure que chacun se raconte est là pour tenter de supporter son être.

Ballotée par toutes les turbulences de la vie, l'écriture semble servir à alléger le poids du destin et de la condition humaine.

L'écriture est pour Bouraoui :

*« Le seul baume, la seule douceur et la seule réparation, c'est l'écriture ».*²

En cela, l'écriture était une forme de pouvoir :

*« Pour moi, le pouvoir était du côté de l'écriture, du côté des hommes »*³

L'écriture de Nina Bouraoui est pensée comme un subtil équilibre entre le vrai et l'inventé :

« Je vais peut-être vous mentir sur mon enfance, vous savez, et il ne faudra pas m'en vouloir, j'ai toujours voulu protéger les gens que j'aime, c'est peut-être aussi une forme de protection vis-à-vis de moi-même ». (MMP p. 40)

¹ Chloé. DELAUME, *La règle du je*, PUF, mars 2010.

² Interview avec Nina Bouraoui In TRANSFUGE, n°39, avril 2010, p.43.

³ Ibid, p. 44

« Il y a des auteurs qui masquent, d'autres qui ont choisi la vérité, moi je suis entre deux. » (MMP, p.)

De ce point de vue, elle rejoint Chloé Delaume, pour qui l'écriture est une négociation de la douleur.

Conclusion :

Tout au long de cette deuxième partie, nous avons pu évoquer l'espace labyrinthique que constituent l'Algérie, Alger, la maison paternelle et le corps. La situation de claustration décrite dans *La Voyeuse interdite* est une forme d'emprisonnement ...

Dans *Mes Mauvaises pensées*, cette Algérie « autre », est là, différente, plus vivante et moins étouffante, celle qui contient toute la matière de l'enfance.

« *Je pense que moi aussi j'ai le cœur brisé en deux, je ne suis pas remise de l'Algérie, c'est cela qui revient, quand je suis en famille. Il y a ces mots: « Te souviens-tu ? Te souviens- tu ? Te souviens- tu ? »* (MMP, p. 252)

Nina Bouraoui est une citoyenne du monde qui semble poursuivre une aventure familiale engagée par ses ancêtres et puiser dans ses légendes familiales et ses expériences personnelles la matière de sa quête créative. Une préoccupation identitaire semble accompagner les méandres de sa quête.

« *je sais que j'ai deux histoires, il y a avant et après, je sais que je ne suis pas comme les pieds-noirs, mais j'ai ce serrement de cœur lorsque je regarde les images des bateaux quittant la baie d'Alger pour Marseille, [...] Nice, Bandol, moi aussi j'aurais voulu agiter mon mouchoir, moi aussi j'aurais voulu voir la côte s'éloigner puis devenir un petit point posé sur l'eau, une ombre, là, on doit se rendre compte de la perte de son histoire, il y a une violence à cela, mais il y a une vérité, c'est visible, quitter et se voir quitter c'est aussi avoir une réponse à ses questions, moi je n'ai pas eu le temps de demander, de négocier, je sais qu'il fallait partir pour ma mère, je sais aussi que j'ai souvent eu l'idée de quitter Alger, mais je ne voulais pas. »* (MMP, p. ...)

Nina Bouraoui est une femme « mêlée » métisse et l'histoire familiale, vécue, inventée ou rêvée, a façonné une femme ouverte, sensibilisée dès l'enfance à la confrontation des cultures.

« je ne sais rien de son enfance à elle, de son visage, que j’essaie de retrouver dans mon visage, dans ma peau métissée, elle m’appelle parfois Sheïtan, »(MMP, p. 117)

Outre la culture française et l’épopée familiale qui nourriront son imaginaire, Nina Bouraoui hérite de son père¹ le goût du voyage, de la sensualité algérienne, de la lumière, du soleil, de la violence des hommes et de la rue.

« le soleil dans notre appartement, la mer, les montagnes noires de l’Atlas, la route de la corniche, les glaces italiennes du club des Pins, la chambre de ma sœur, les nuages qu’elle avait peints sur ses murs parce qu’elle était romantique, les avions dans le ciel, l’électrophone de la chaîne Hitachi, la chanson de Joe Dassin: L’Eté indien. 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 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. » (MMP, p 16)

Néanmoins sa quête est présente dans son œuvre, sa difficulté d’être reste permanente; la tentation d’y échapper passe par les mots, par l’écriture même si sur un divan une psy vous écoute parler de vos deux pans de votre existence, de votre déchirure :

« Alors se superposent nos deux lieux, l’Algérie sur la France puis la France sur l’Algérie. »(MMP, p. 254)

On se raconte, on s’invente apaisant ainsi sa quête.

L’écrivain – monde est une citoyenne de l’univers qui, son errance, capte de nouveaux horizons pour tenter de faire face au sentiment de l’exil et de cette nébuleuse de l’enfance vécue en Algérie :

¹ Algérien, originaire de Jijel, Rachid, haut fonctionnaire international, a exercé dans plusieurs pays.

« Il y a un mythe algérien, ce mythe tient aussi à notre lien avec la famille B., j'ai tant de fois écrit sur ce vaste rocher, blanc et poli, posé sur la mer, j'ai tant rêvé de ce lieu, de ce, paradis, j'ai tant vu pleurer ces années dans ma famille; c'est ici, à la montagne, que se défait l'histoire que j'essaie, aujourd'hui, de reconstruire, de réécrire, l'Algérie est dans mon coeur qui saigne, c'est ce flux qu'il faut arrêter ou du moins contenir ». (MMP, p. 250)

L'œuvre d'une nomade se confirme et l'errance en constitue sa richesse et en même temps son inquiétude.

3^{ème} PARTIE

Imaginaire et repères

Si pour Sartre, l'imaginaire est le produit d'une libération intentionnelle de la conscience, si pour Bachelard et Durand, il est un atlas organisé de symboles, pour Lacan, l'imaginaire est un ensemble d'images narcissique¹. Il repose sur la conception et la manière par lesquelles le sujet forme sa propre image et se constitue un idéal auquel il fait tout pour y ressembler. Il est un ensemble de caractères particuliers.

"L'imaginaire s'avère être le lieu où sont recelées les vérités inconscientes qui déterminent le rapport subjectif à la langue. C'est en quoi ce registre (l'imaginaire) lacanien intéresse un point de vue littéraire soucieux de comprendre ce qu'il en est des pratiques linguistiques d'un écrivain².

En poésie du sujet, l'image, s'élaborant et se manifestant dans l'écriture, est, en fait, image du «moi» en rapport avec une démarche narcissique, il s'agit d'une compensation qui se fait par l'écriture pour combler un manque narcissique. Cette image c'est «l'autoportrait symbolique» qui se manifeste et s'actualise dans l'écriture que la psychanalyse littéraire considère comme étant une réparation, car l'imagination, en poésie du sujet, n'est que porteuse de traces des blessures narcissiques de l'écrivain; cet «autoportrait symbolique» permet la réparation.

"L'écrivain devient un être de langage, prolongeant par l'écriture une confrontation avec les signifiants orientée par les préoccupations narcissiques. Il est, tout ensemble, celui qui construit l'œuvre, et celui qui se construit en elle pour vaincre une «difficulté d'être»³.

L'écriture s'oriente et se dirige donc par les motivations internes de la création littéraire de l'écrivain, par ses déterminations personnelles. Elle a un rapport avec, d'une part, le dynamisme de l'imagination de l'écrivain, d'autre part, sa relation au langage personnelle de celui-ci.

¹ - Christioan CHELBOURG, L'imaginaire littéraire, éd. Armùand Colin, 2005, p. 108.

² - Ibid, p.103.

³ - Ibid, p. 102.

Dans l'écriture se trace alors un trajet de l'imaginaire collectif vers l'imaginaire personnel de l'écrivain. Car une poétique d'un sujet :

"S'intéresse (...) à la composante personnelle du trajet anthropologique par lequel Gilbert Durant définit l'imaginaire, mais elle y ajoute les apports lacaniens concernant la relation de l'individu au langage"⁽¹⁾.

La poétique du sujet se situe dans la filiation des travaux engagés, dès le début des années quatre-vingt, à l'université de Lille-III, par des chercheurs comme Jean Decottignies, Philippe Bonnefis ou Alain Buisine. En 1981, le premier d'entre eux établissait, dans un volume intitulé *Les sujets de l'écriture*, que « le geste narratif [...], dans l'instance même de sa formation, installe sur le devant de la scène la difficulté d'être de celui qui parle »². C'est cette difficulté, et les réponses qu'y apporte l'écriture, que la poétique du sujet se propose d'explorer. Pour y parvenir, elle envisage le créateur comme sujet, à la fois sujet écrivain et premier sujet de son écriture car écrivain pour lui, et, souvent sur lui, du moins à partir de lui. Enrichi des acquis de la psychanalyse lacanienne, le sujet apparaît comme un être de langage, prolongeant par l'écriture une confrontation avec les signifiants orientée par des préoccupations narcissiques.

Nina Bouraoui l'avoue :

« Il y a moi, sous l'écriture de mon livre, il y a l'écriture de ma thérapie, sous le Je » (MMP p. 36)

Dans nos corpus, le sujet ne se confond naturellement pas avec la première personne grammaticale ; il n'est pas plus spécifiquement le narrateur qu'aucun des personnages, mais le produit d'un travail sur les signifiants par lequel

¹ - Christian CHELBOURG, op. cit., p. 105.

² Jean DECOTTIGNIES, *Les sujets de l'écriture*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 1981, p. 12.

l'écriture élabore et manifeste une image réparatrice du moi. C'est ce travail qui constitue sa poétique, autrement dit son geste créateur.

Recherche d'une sensibilité à l'œuvre dans le texte, ce travail tente de cerner un univers dans sa cohérence interne¹, cohérence qui intègre les contradictions et les déchirements de la conscience et consiste en un repérage thématique, c'est-à-dire en un rassemblement de thèmes²

Si l'analyse richardienne, qui porte son intérêt sur l'individualité, met en lumière la révélation de soi, la méthode durandienne permet de déceler des expériences universelles, anthropologiques qui se situent en deçà ou au-delà du texte étudié dans sa singularité. On rejoint le programme bachelardien d'une « poétique de la rêverie³ » : née de la sensation, ancrée dans la matière, l'écriture constitue une expérience de la subjectivité mais nourrie par l'Imaginaire, elle est travaillée par des images universelles.

L'œuvre de Nina Bouraoui semble confirmer la formule leclézienne selon laquelle « être vivant est une perpétuelle incertitude⁴ ».

« je me souviens que c'est à cet endroit précis que j'ai compris que la vie n'était pas éternelle; cela a fait comme un trou noir en moi et je me suis dit qu'il fallait avoir beaucoup d'amour autour de soi pour accepter cette tragédie, la peur vient de là peut-être, de cette idée, et surtout de ce manque d'amour qui doit envelopper cette idée » (MMP, p. 175)

¹ Selon J.-P. Richard, l'enjeu de la critique est de saisir « l'unité supérieure d'une existence enfin délivrée de tous ses faux hasards et rendue à sa cohérence singulière », in « Avant-propos à Littérature et sensation : Stendhal, Flaubert », p. 16

² Cf. la définition que donne J.-P. Richard dans l'univers imaginaire de Mallarmé : « un thème serait (...) un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. (...)Le repérage des thèmes s'effectue le plus ordinairement d'après le critère de récurrence : les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent donc pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible », p.24-25. Outil premier de la critique, le thème permet donc au critique de repérer les constantes d'une sensibilité, la manière dont celle-ci vit son rapport au monde, et partant, de re-construire la cohérence interne de l'œuvre dont il serait l'architectonique. D'autre part, on prendra soin de préciser que la récurrence ne se réduit pas à la répétition en ce qu'elle implique une prise en compte des variations dont le thème est susceptible.

³ Gaston BACHELARD, La poétique de la rêverie, PUF, (6^{ème} éd.), Collection Quadrige, 2005.

⁴ J.-M.G. LE CLEZIO, L'extase matérielle, Coll. « le Chemin », Ed. Gallimard, 1967, p. 194.

Ce que l'imaginaire de l'œuvre thématise c'est une problématique de l'être au monde, autrement dit « *la fatalité d'être vivant, sur terre, sorti du néant, jeté dans le chaos brutal et fanatique de l'existence*¹ ».

« *Je ne supporte pas cette idée, vous comprenez, cette idée de disparition entière, je ne peux pas la soutenir. Je crois que ma fascination pour la beauté vient de là, de cette peur, ce n'est pas juste la peur de la mort, c'est la peur de la disparition; et l'on peut disparaître sans mourir, c'est de cela que j'ai peur, être et ne plus être, être là et ne plus être là,* » (MMP, p. 199)

Bien que la notion d'exil soit gratifiée d'une valeur sémantique infiniment large et flexible, elle renvoie toujours aux thèmes conjoints de l'angoisse et de la souffrance, aux mauvaises pensées². Qu'il soit géographique, affectif, psychologique, métaphysique, spirituel, toutes ces modalités relevant, peu ou prou, de l'expression générique « *exil intérieur* »³ qui est la détermination même de la modernité. L'exil témoigne d'une rupture de l'équilibre existentiel en même temps qu'il génère l'inexorable question de l'ontologie. Perte de la transcendance, arrachement à la famille, dissidence vis-à-vis de la société, aliénation à soi : sous toutes ses formes, l'exil fait de l'être, coupé de son complément masculin ou féminin, cet animal malheureux, abandonné⁴ dans le monde ayant pour seule alternative la mort comme fin inexorable.

« *Quand je lui dis que j'ai peur de la mort, il me dit que cette peur est une angoisse métaphysique et que je n'ai pas l'âge pour en souffrir. Enfant, la mort est une question sans réponse. Il y a un mythe autour de cela.* » (MMP, p. 231)

Née d'un sentiment de solitude et référée à l'expérience traumatisante de la naissance ainsi qu'à des données biographiques précises, l'œuvre ne cessera

¹ J.-M.G. LE CLEZIO, *ibid.*, p.38

² Clin d'œil à notre second corpus.

³ Cf. l'ouvrage de R. JACCARD intitulé *L'exil intérieur : schizoïdie et civilisation*, PUF, 1975.

⁴ E.M. CIORAN, *sur les cimes du désespoir*, in *Œuvres*, Quarto Gallimard Paris 1995, p.65.

de thématiser, la douleur de l'inexorable arrachement à l'origine, l'angoisse de l'être jeté dans le monde. La déchirure y est inscrite et, la tonalité générale de l'œuvre en est affectée.

Dans ce réseau de significations et de repères, nous tenterons de dénouer l'écheveau de ce qui structure et en même temps nourrit l'univers imaginaire de Nina Bouraoui à travers certaines figures, celle primordiale et symbolique de la figure maternelle, de certaines filiations littéraires et de ce qui particularise cette manière d'écrire.

Chapitre 1 :

Imaginaire et cordon ombilical

Chacun porte en soi un sentiment profond, enfoui, purement indicible pour sa mère.

« Le bruit de ma mère, c'est le bruit de mon enfance, du fouet Moulinex qui bat les œufs en neige, du couteau sur les écailles de poisson, de sa main dans mes cheveux, de ses ongles sur le volant de la GS, de sa voix qui nous appelle du balcon, de sa voix encore qui raconte l'histoire du Petit Chaperon rouge, j'en reviens toujours là, je me pose toujours sur la ligne de ma première vie. Ma mère a raison quand elle dit que je ne veux pas la voir vieillir, je suis éblouie d'amour. [...] Le couple se reforme, comme la peau du lézard blessé, il y a une mémoire des gestes je crois, je la regarde de dos dans la cuisine, je suis à Alger [...], ma mère occupe tous mes territoires, je serre ses épaules, elle sent toujours bon: » (MMP, p. 254)

La psychanalyse justifie la fusion imaginaire entre l'enfant et la mère et la séparation constitue dans notre imaginaire culturel la perte du paradis, expulsion ou exclusion traumatisante.

« Ma mère me téléphone tous les soirs et parfois je ne veux pas lui parler, parce que je me détache de son corps, de cet amour inouï qui me donne le vertige, qui me fait perdre l'enfance, parce que je sais déjà ce qu'est la terrible angoisse de perdre l'autre ». (MMP, p. 56)

Le personnage central du monde originel est incontestablement la figure maternelle, instance protectrice, par excellence, valorisée comme refuge premier et qui se réduit à un « complexe du retour à la mère¹ ».

« Je cours vers mon adoration, ma mère qui m'attend sur le balcon de notre appartement, et qui, par sa façon de se tenir, une main au visage, l'autre sur la hanche, le buste légèrement penché, ressemble à une mère algérienne, c'est-à-dire une mère amoureuse qui sait qu'elle peut perdre un enfant à tout instant. » (MMP, p. 141)

¹ G. DURAND, *op. cit.*, , p.269.

La description de la figure maternelle et les comparaisons qu'elle mobilise nous renseignent sur le rôle protecteur que lui attribue l'Imaginaire.

« C'est vivre toutes les deux qui ne va pas chez moi ; c'est ce couple encore, moi et ma mère, moi et le corps de ma mère, c'est cette union qui me fait peur là, » (MMP, p. 100)

Ce qui la caractérise, c'est une épaisseur d'être rassurante. Centre sensitif, elle capture, dans un réseau de sensations, l'enfant.

« toujours ce corps qui est la forteresse de ma mère; je ne me suis jamais évanouie de ma vie parce que je ne me suis jamais laissée aller; là aussi, c'est un défi, partir de soi serait aussi partir de ma mère, mon regard et ma conscience la protègent, mon état de vigilance l'enserme et cela me rassure ».(MMP, p. 62)

La mère n'est pas la seule à obséder les personnages de Nina Bouraoui ; Cet aspect sécurisant de la mère se retrouve chez de nombreux écrivains.

La mère, on y échappe pas, elle vous embrasse de *« cet amour inouï qui donne le vertige »* (MMP, p. ?), son corps et son passé vous obsède. Comme chez Marguerite Duras, comme la mère de *L'Amant* qui *« occupe la place du rêve »*, elle est omniprésente.

« Je me dis que ma mère est une vraie mère, qu'elle tient encore toute mon enfance entre ses mains. » (MMP, p. 219)

La violence est en sourdine, mais on entend le choc de l'amour et de la haine qui déchire l'enfance de Duras et que Nina Bouraoui portera au même paroxysme dans *Le Bal des murènes* :

« J'ai honte de la haïr et de l'aimer tant, à en vouloir me pendre », (LBM, p.)

lâche le fils. Et c'est l'écriture qui permet de sortir de cette fascination, en constituant une identité propre : Comme Marguerite Duras, encore, dont l'Aurélia Steiner se définissait par ce verbe : « *J'écris* ».

L'œuvre ne cesse de thématiser le fantasme pour l'imaginaire de retour à la mère ou au paradis intra-utérin. Il prend la forme d'un désir de fusion avec la mère. La figure maternelle a toujours été vue comme refuge.

Les personnages bouraouiens en l'occurrence Zohr et Leyla n'aspirent qu'à se laisser glisser dans l'eau lactescente afin de retrouver le grand refuge perdu : la mère.

De même la mort sollicité autant par Fikria et Zohr comme ultime secours ne doit pas être dissociée de cette thématique. En effet, pour la psychanalyse :

« *La conception inconsciente de la mort est celle d'un retour durable et définitif dans le sein maternel¹* ».

Il n'est pas rare que l'écriture tente de conjurer la perte du paradis utérin en rêvant un retour à l'indifférencié.

¹ O. RANK, *op. cit.* , p.123.

1 - Paysage-corps maternel :

Il n'est pas rare qu'en littérature, la tentation de repli et de retour engendre la métaphore du paysage-corps maternel. Un seul élément, la nature, suscite en effet des corrélations nombreuses, toutes liées au refuge premier et continuellement fantasmé.

Dans *Mes Mauvaises Pensées*, la mer, image par excellence de l'espace matriciel et la mère se trouvent explicitement associées.

(Citations Mer)

L'eau, substance homogène où tout se rejoint et se mêle, constitue l'aboutissement d'une rêverie des formes liantes et de l'interpénétration. Il n'est qu'à se reporter à la définition durandienne de la mer pour en appréhender la prégnance :

« *C'est l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur¹* ».

Toute eau est un lait. Cette formule que Bachelard emploie pour expliquer la valeur que notre imagination profonde confère à l'eau². Pour lui, et toujours en s'appuyant sur des œuvres littéraires et picturales, il ne fait aucun doute que l'eau est le premier symbole de la Mère nature. A l'eau sont donc associés, au plus profond de chaque être, des images de bien-être et de nourriture qui le renvoient à son premier amour : sa mère. L'eau signifie ainsi à la fois amour et nourriture.

Pour l'historien Jules Michelet, « *le poisson dans l'eau est un embryon au sein de la mère commune [...]. Et dans les eaux nourrissantes de la mer, la vie flotte comme un rêve³* ».

¹ G. DURAND, *op. cit.*, p. 256.

² G. BACHELARD, *op. cit.*

³ http://expositions.bnf.fr/lamer/arret/crea_miche.htm

Comme le résume Bachelard, l'eau réunit la nourriture et le calmant. D'ailleurs de nombreux poètes ont vu dans les mers, dans les lacs, « les eaux calmes du lait » selon la formule de Saint-John Perse (Eloges).

L'eau est alors blanche plutôt que transparente, plutôt tiède que fraîche. Pour Claudel, un fleuve, c'est l'éruption de l'eau liquide enracinée au plus secret des replis de la terre. C'est l'éruption du lait sous la traction de l'Océan qui tête. (connaissance de l'Est).

Et il n'y a pas de différence entre l'eau et la matière première même : la mère.

Ces images de maternité sont dominantes, elles se féminisent et la mer-mère sait rester une jeune fille. Tout particulièrement chez les romantiques, comme Lamartine ou l'allemand Novalis qui a beaucoup chanté son désir d'être bercé par les bras d'une rivière-jeune fille, de sentir la substance voluptueuse de l'eau collée au rêveur comme une douce poitrine (Hymnes à la nuit).

Par ailleurs, si « *l'eau nous rend notre mère*¹ », c'est parce que « *toute eau est un lait*² »

« *Chanteuse fait des signes pour que je revienne, l'eau est si chaude, mon esprit si faible, je me laisse aller sur le dos, je suis au-dessus de la mer, comme je pourrais être au-dessus du corps de ma mère,* » (MMP, p. 32)

D'autre part, la mer dont la pulsation est rythmée est un avatar du paysage – berceau.

« *le sentiment de noyade est terrifiant, parce que l'eau ressemble à un corps d'eau, se noyer, c'est aussi se noyer dans un corps-océan, dans un corps qui a donné du plaisir* ». (MMP, p. 197)

¹ G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 178.

² G. BACHELARD, *ibid.*, p. 158.

Ce monde matriciel, hermétiquement clos, qui préserve l'être de toute agression, parvient à pallier l'instabilité affective et morale inhérente à la conscience exilée.

« *Ce sont mes larmes que je cache sur la plage de Miami, et c'est encore ce corps, mon corps que je retrouve, puisque la mer est le moyen ultime de me cacher, de me fuir, de fuir la Chanteuse qui me regarde de la fenêtre de notre chambre* ». (MMP, p. 128)

Le paysage sert de support à l'imagination et lui permet de faire resurgir l'image maternelle car tout est prétexte à sa résurrection. Ainsi, le décor champêtre favorise l'épanouissement de l'image de la mère compatissante et protectrice.

2 - Présence / absence

Mais c'est à la défaillance de l'image maternelle qu'il convient de s'intéresser, plus précisément au paradoxe de la présence-absence maternelle. Cette ambivalence de cette figure maternelle tout à la fois proche et inaccessible par le constat d'un recours spontané, chez l'auteure, au rythme binaire du flux et du reflux dont on perçoit l'éternelle pulsation à travers toute l'œuvre et qui exprimerait ce désir inassouvi de la mère, ce manque que l'être, par des stratégies diverses, s'évertuera à combler.

Une lecture attentive met en évidence une distension ou une rupture du lien avec l'origine. Tantôt dans *La voyeuse interdite* l'image de la mère est prise dans une distorsion de la narratrice autant dans *Mes mauvaises pensées* cette figure est sublimée.

« *Meurtrière maman !* » (LVI, p. 25)

« *J'aimerais tant me souvenir de tes baisers, de tes caresses, d'une accolade, de la chaleur de ton sein maltraité ...* » (LVI, p. 35)

« *Il ne m'en reste plus qu'un bouton de peau joufflu, me rappelant sans cesse notre première rencontre. Notre première séparation* » (LVI, p. 36)

« *La génitrice n'était plus qu'un vulgaire colis déficelé, la surprise qu'il renfermait était une mauvaise farce ! rien ne vivait sous les tissus de papier soie...* » (LVI, p.38)

« *On n'arrive jamais à la fin de ma tristesse, ou à la fin de la tristesse de ma mère que je reprends comme une maladie, que je revis comme un devoir. Mon corps guérira son corps, mon enfance soignera son enfance, mes yeux prendront les larmes de ses yeux, mon cœur donnera l'amour.* » (MMP, p. 28)

Le motif de la coupure¹ dont on constate l'omniprésence, évoquant la profession du grand-père chirurgien, les ciseaux, fonctionne comme l'accompagnement symbolique de ce thème. L'œuvre recueille les traces de la maladie de la mère dont on sait qu'elle informe l'histoire personnelle de l'auteure et en constitue l'assise émotionnelle.

Qu'ils évoquent l'éloignement par rapport à la terre paternelle, sur sa vie en Europe, les romans bouraouiens déclinent inlassablement le même drame. D'autre part, la perte symbolique de la mère-patrie dont on peut faire un principe structurel de l'œuvre, se noue autour de la figure maternelle.

« *Je construis un pont, j'ai toute ma vie pour faire le grand écart entre les deux terres, entre mon père et ma mère, j'ai toute une vie pour occuper leur solitude, j'ai toute ma vie pour couvrir mes familles* ». (MMP, p. 255)

De ces deux portraits qui se font écho, celui de *La voyeuse interdite* et celui de *Mes mauvaises pensées*, émerge une relation problématique. Cette relation préfigure déjà l'exil des personnages Zohr et Leyla², dont l'existence, placée sous le signe du manque de la présence maternelle, s'éprouvera perpétuellement sur le mode privatif. Le drame de cette présence-absence, dès le début marque le sentiment lancinant d'une insécurité.

¹ Cf article d'Alice Granger, www.e-littérature.net.

² Personnages de *La Voyeuse interdite*

Il est intéressant de voir dans le passage des femmes à l'autobiographie, au moment de la maturité, un retour à la mère. La figure maternelle s'impose dès le 1^{er} roman. Principe qui structure, la mère prend des dimensions mythiques. C'est le cas pour Colette, dans *la maison de Claudine, Sido* (1930). Simone de Beauvoir n'échappe pas à ce principe structurant et ce retour vers le Même ou plutôt vers la même¹ dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), *la force de l'âge* (1960) et *la force des choses* (1963), ce principe semble, dans *La voyeuse interdite*, brisé entre la mère et la narratrice Fikria au moment de l'adolescence et puis dans *Mes mauvaises pensées* une conversion s'établit, il semble qu'une sympathie nouvelle prend forme, une fusion des douleurs partagées.

Le même principe paraît se fixer chez Marguerite de Yourcenar dans *Souvenirs pieux* (1974) et chez Nathalie Sarraute dans *Enfance*.

3 - Sur le père :

La figure du père semble être un des moteurs de la vocation littéraire de beaucoup de femmes car la relation établie avec leur père a apporté aux écrivains femmes une valorisation importante à leur essor.

« *Je sais qu'une fille ne se remet jamais de ne pas avoir été sûre de l'amour de son père.* » (MMP, p. 176)

« *Avant, je disais à mon père: « Un jour, tu seras fier de moi »* » (MMP, p. 266)

La relation privilégiée qu'a eue Nina Bouraoui avec son père occupe une place importante.

« *Je n'ai pas peur de la mort, je n'ai pas peur du bruit des câbles, je n'ai pas peur du vide, j'ai peur de m'habituer à mon père, et d'avoir toujours l'impression de le perdre quand je le crois à moi, sous mon contrôle, entre*

¹ Béatrice DIDIER, *L'écriture-femme*, PUF, 1981, p.26.

mes mains, puis j'oublie vite, à cause des cadeaux, qui sont aussi les objets d'enfance de l'Amie ». (MMP, p. 67)

C'est le cas pour Colette, Simone de Beauvoir, M. de Crayencour, Nathalie Sarraute. Ces filles une fois adulte accomplissent la carrière d'écrivain que leur avait rêvée le père; Nina Bouraoui le dit si bien dans *Mes mauvaises pensées* :

« *Ma dernière mauvaise pensée se fixe au corps de mon père, ... il a fallu un jour me détacher de lui, je ne sais pas si j'ai réussi...j'ai voulu écrire pour qu'il soit fier de moi.* » (MMP, p.15)

La figure mythique du père est omniprésente chez Nina Bouraoui et s'exprime dans *Mes Mauvaises pensées* :

« *Mon père est un vrai père, ses lettres sont des vraies lettres de père, ses baisers sont des vrais baisers de père, son regard est un vrai regard de père. Mon père est un père qui a peur : « Dis-moi que tu vas bien. Est-ce que tu écris ? Appelle-moi dès que tu es chez toi.* » *Mon père est le père de famille, de notre seule famille. 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 sa propre profondeur.* » (MMP, p. 132)

Elle peut aussi se révéler chez Maïssa Bey où elle évoque à travers ses romans toute l'obsession qu'elle a à se détacher et en même temps à s'inspirer de cette figure paternelle. Nina Bouraoui en fait autant :

« *J'entends encore le bruit de nos bottes en caoutchouc sur les rochers, dans l'eau, ce bruit est si particulier pour moi, c'est toute la vie, toute la vie de mon enfance avec mon père; j'étais fière de pêcher avec lui. [...]. C'était mon héros; il me faisait rire aussi, je n'ai jamais vu quelqu'un aimer autant la vie. Il me manque; il est parti trop tôt. Nous avions tant à partager.* » (MMP, p. 259)

« Sur les photographies d'Alger, mon père porte des petites lunettes noires, il a cet air étrange quand je lui dis un jour : « J'ai tes yeux. » J'écris aussi pour cela, pour restituer l'espace à mon père, pour lui rapporter ce qu'il n'a pas vu. »(MMP, p. 91)

Inspirée, adulée, par cette figure symbolique qu'est le père, Nina Bouraoui semble se ressourcer de la vie de son père, de ses images :

« 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, à la main, 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, de chef de famille. L'écriture vient de ses travaux, la nuit, le stylo à encre, les feuilles de papier machine, la concentration; il y a un sentiment de pouvoir dans l'écriture qui avance, c'est une façon de maquer le temps, chaque page contiendrait une heure, chaque livre porterait un pan de vie, ses minutes, ses silences, ses vitesses; ce serait un livre coulé sur un nouveau papier, un papier chronométrique. C'est le papier-calque qui définit l'image du père de l'Amie, l'architecte, le feutre noir dans la poche de la veste, le corps penché sur la table à dessin, le bruit des traits, règles, équerres, compas, les formes internes d'une construction, comme ses organes vitaux dévoilés »

Elle s'y identifie :

« je suis surprise par nos ressemblances: mains, attaches, bras, peau, je sais que j'ai beaucoup pris du corps de mon père qu'il me suffit de surveiller pour y lire mes évolutions » (MMP, p. 126).

« je rêve enfant quand j'attends ses cartes postales, ses appels téléphoniques, quand je collectionne ses billets d'avion, New York, Washington, Chicago, c'est une Amérique qui passe par mon père et par l'absence de mon père puis

par son retour, puisqu'il devient vite le héros qui traverse l'Atlantique; »
(MMP, p. 182)

Elle fait de cette figure du père une prière, un recueillement :

« Tout me fait penser à mon père. La vie même me fait penser à lui. Le coeur de la vie. La vitesse de la vie. Le feu de la vie. Le silence de la vie. Il reste mon premier référent. Je le consulte, dans ma tête. J'aime croire à cette idée qu'il aurait toutes mes réponses en lui. J'aurais tant à raconter. J'aurais tant à demander. Tous les jours, je me dis qu'il serait fier de moi. Je suis sa
Tout me fait penser à mon père. La vie même me fait penser à lui. Le coeur de la vie. La vitesse de la vie. Le feu de la vie. Le silence de la vie. Il reste mon premier référent. Je le consulte, dans ma tête. J'aime croire à cette idée qu'il aurait toutes mes réponses en lui. J'aurais tant à raconter. J'aurais tant à demander. Tous les jours, je me dis qu'il serait fier de moi. Je suis sa ligne de vie tu sais. » (MMP, p. 259)

Nous ne nous laisserons pas de recueillir dans *Mes Mauvaises pensées*, les moments que la narratrice évoque et qui justifient sa passion pour l'écriture et du rôle du père dans cette activité :

« Je suis le fils de mon père, je suis surtout son miroir, un jour il dit: « Tu es le jeune homme que j'étais. » Il y a une histoire des pères dont on ne se défait pas, j'ai souvent pensé que mon écriture venait de ma mère, de sa passion des livres, et qu'elle me tiendrait toujours dans ses mains, qu'elle me dévorerait encore avec amour — ce qu'elle fait puisqu'elle reste ma lectrice la plus rapide, avide de mes mots, car elle se cherche dans mes pages, et quand elle ne s'y trouve pas, elle a l'intelligence de se débusquer dans les ombres qui dansent entre les lignes — , tandis que mon père me lit lentement, il m'apprend et il se redécouvre, dans ce prolongement des sangs, de l'écriture qui saigne, et je sais désormais que l'écriture vient de lui, lui qui écrit tant à Alger, à son bureau, sur la table du salon, sur ses genoux, dans son lit, lui

aussi a cette écriture qui saigne, il note tout, il répertorie tout, comme pour resserrer la vie, »(MMP, p. 185)

Comparée à Marguerite Duras, à l'intériorité de Sarraute mais aussi à Proust, cette jeune écrivaine de trente-huit ans est l'auteure d'une œuvre tout à fait singulière.

Chapitre 2 :

Filiations

Le poète est bien *rhapsode*, de *rhaptein*, « coudre », « ajuster en cousant », il est couseur de vers, croiseur de fils. ¹

Le motif du tissage permet d'exprimer non seulement le lien indéfectible qui unit le personnage-narrateur-auteur à ses origines mais aussi le travail entrepris pour en perpétuer le souvenir. Nostalgique d'un passé glorieux et chargée de transmettre l'histoire familiale à d'autres générations.

C'est semble-t-il, le propre et le privilège de la remémoration que de tisser une vie à partir de fragments vécus.

L'acte de filage et de tissage est originellement associé à l'acte de création, Subtile dans sa prégnance, l'image l'est par ses différents niveaux de sens : fil du temps, de l'existence, de la destinée, du devenir, de l'histoire, fil d'Ariane qui indique le chemin dans le labyrinthe urbain et intérieur ; fil de la pensée et, enfin, fil de l'écriture sont autant de manières de nous guider dans notre lecture. Mais, dans sa polyvalence et sa richesse, le symbolisme révèle le désir de continuité et d'unité, l'attachement indestructible à l'enfance perdue.

A travers l'image du fil va s'élaborer un réseau métaphorique extrêmement dense, celui que Mircea Eliade regroupe sous la dénomination générique « *complexe de liage*² ». Ainsi, le texte renvoie à la métaphore du tissu de l'existence.

Le tissu comme le fil est d'abord un lien, mais il est aussi liaison rassurante, il est symbole de continuité, surdéterminé dans l'inconscient collectif par la technique « circulaire » ou rythmique de sa production³. Au fil se substitue parfois le ruban, image métonymique de la féminité. Le ruban a pour fonction d'attacher et de retenir l'instant, de le lier à celui qui lui succède, l'étirant indéfiniment, par la grâce des répétitions.

¹ J.Thomas, *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide*, Paris, Les Belles Lettres 1981, p. 154.

² M. ELIADE, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, p. 155.

³ G. DURAND, *op. cit.*, p.371.

Le motif du tissage et du filage que Gilbert Durand¹ assimile au symbolisme du devenir, renvoie explicitement au Mythe des Fileuses (Les Parques ou Moires) tissent et nouent les fils des existences. Ce vaste champ métaphorique et symbolique témoigne, en effet, du désir d'aller aux sources d'une histoire dont on voudrait comprendre le déploiement, d'en remonter le fil jusqu'à une explication de soi et du monde.

L'existence est, en effet, assimilée à une texture dense où tout – êtres, choses et lieux est inextricablement mêlé. De toutes ces remarques émerge une constellation symbolique qui regroupe le motif du tissage, le thème de la profondeur et de l'origine.

Evoquer l'écheveau de souvenirs qui vont déclencher l'acte de création et, partant, substituer au manque la réalité de l'œuvre d'art.

Le texte littéraire, issu d'un tressage de mots et d'images fera l'objet, dans l'acte de lecture, d'une forme de tressage où l'homme et le monde sont inclusifs l'un de l'autre, où présent et passé se font écho, où l'individuel s'agrandit à l'universel.

Ce qui nous intéresse au premier chef c'est le tissu imaginaire de l'œuvre romanesque riche de ses symboles, de ses métaphores et de ses obsessions. Cet ensemble touffu et dense que l'on découvre nous permet d'établir une nomenclature des images qui, reliées les unes aux autres et ordonnées en principe récurrents, composent l'univers imaginaire de Nina Bouraoui ; ce territoire aux franges de la biographie et de la création, ce paysage de la sensibilité bouraouienne, à la jointure de la vie matérielle et de la vie spirituelle, du Moi et du monde, car « *en deçà de l'œuvre il y a l'être ; en deçà de l'être il y a le monde*² ».

¹ G. DURAND, *ibid*, p.369.

² G. POULET, préface à l'ouvrage de J.-P. Richard, *Littérature et sensation : Stendhal, Flaubert*, Seuil, 1990, p.14.

1 – Sur la filiation woolfienne :

Pour Virginia Woolf, l'écriture est d'abord autobiographique. Dans son *journal*¹, celle qui écrit « *si vous ne dites pas la vérité sur vous-même, vous ne pouvez pas la dire sur les autres* », met en application son axiome fondamental.

En digne fille spirituelle de Jean Jacques Rousseau, dont elle déplore qu'il n'ait pas d'équivalent féminin, Virginia Woolf entend révéler son âme toute nue. Parmi les nombreuses fonctions du *Journal*², la plus évidente est d'ordre thérapeutique. En consignait ses états d'âme, cette « mélancolie » dont elle souffrira toute sa vie, Virginia Woolf se déleste de ses maux.

Nous faisons ce parallèle avec l'écriture de Nina Bouraoui, qui en fait une catharsis, une sublimation pour évacuer le trop plein de *Mauvaises pensées*. L'écriture d'un roman étant toujours une épreuve, *Le Journal* apparaît comme le contre-point salutaire à la fiction. En se racontant, la romancière évacue ses démons et peut continuer à faire ce qu'elle estime le plus nécessaire que tout le reste : écrire de la fiction.

Littérature de l'intime qui s'apparente chez elle à un mal nécessaire. Une écriture du moi à laquelle elle s'adonne mais dont elle (V. Woolf) entrevoit dès 1919 l'utilisation future :

« ... je vois se dessiner devant moi l'ombre d'une certaine forme à laquelle le journal peut parvenir, apprendre à me servir de ces éléments de vie épars et décousus, leur trouver un autre emploi. »

Comme d'ailleurs ceux de Virginia Woolf, à l'âge de 25 ans, les œuvres de jeunesse de Nina Bouraoui à 24 ans, *La Voyeuse Interdite et Poing mort*,

¹ The Diary of Virginia Woolf, Anne Olivier Belled., 1981-1990. Trad. Colette-Marie Huet et Marie-Ange Dutartre, 8 vol., éd. Stock, 1981-1990.

² V. WOOLF, *Journal*, éd. Stock, 1981-1990.

commencent à poser les jalons d'un programme littéraire qui n'ira qu'en s'affirmant au fil des ans.

Puisant toutes deux dans leur vie le matériau de leur œuvre, pour travailler ensuite à supprimer, à déplacer, à travestir pour revenir vers une fiction saisissant largement des repères autobiographiques, c'est le cas de *Mes Mauvaises pensées*.

Une des filiations littéraires que nous pourrions établir entre Nina Bouraoui et V. Woolf est cet attrait pour les thèmes de l'immobilité et de la démesure qui assimilent les personnages symboliques des femmes dans leurs demeures et l'emploi de l'indéterminé « homme et femme ».

Les chocs subis par Virginia Woolf : la tyrannie de son père puritain, Leslie Stéphen ; les caresses incestueuses, proches du viol, de ses demi-frères Ducworth, nés du premier mariage de sa mère ; la mort du jeune frère Thoby, chaste et aimé, atteint de typhoïde, puis celle, à la guerre, de son neveu Julian ; la mort de sa mère-comment ne pas voir à quel point tous ces événements sont à la source de ses crises de dépression suicidaire qui n'ont cessé de la fragmenter ? Contrairement à ce grignotage de l'identité, par le malheur et le temps, subsiste une intense nostalgie d'unité impossible à rassasier (sauf dans la mort). « *Suis-je du côté de la vie ou de la mort, de l'homme ou de la femme, de la tendresse ou de la férocité ?* »¹

Sur cette double et antagoniste question de l'entre-deux, de vouloir être homme tout en étant femme, d'être féroce dans *La Voyeuse interdite* et d'être tendre dans *Mes Mauvaises pensées* ; dans ce double langage les questions que pose cette incertitude ne trouvent pas de réponses.

L'épreuve ambivalente de l'androgynat est là où il n'est pas question d'accepter l'harmonie d'une nature bisexuelle, car dans *Orlando*², c'est successivement et pas au même instant que le héros est homme ou femme. Et

¹ Diane DE MARGERIE, Essayiste et romancière, lauréate du prix Médicis de l'essai 2004 pour *Aurore et George* (éd. Albin Michel), in Le Magazine littéraire n°437, décembre 2004, p. 41.

² Virginia WOOLF, *Orlando*, Hogarth Press, 1928. Trad. C. Mauron, éd. Stock, 1929 et 1974 ; rééd. Le Livre de Poche, 1982.

d'ailleurs « *Orlando distribuait impartialement ses blâmes aux deux sexes parce qu'elle n'appartenait à aucun* », écrit Virginia Woolf¹ qui dépeint chez son personnage une égale détestation de la gent féminine et de la virilité masculine qui viole et détruit.

Bouraoui exploite cette attitude de l'ambivalence en peignant tour à tour, le côté bestiaire, cloîtrées et infantiles des femmes

« *Et nous jeunes filles ? Que faisons-nous pendant ce temps-là ? Ce temps perdu ! Fantômes de la rue, animaux cloîtrés, femmes infantiles ! Muses inassouvies ! Laissez-moi rire ! Jalouses de nos sens et de notre beauté nous entretenons une fausse pureté* ». (LVI, p. 13).

Les hommes traités de chacals citadins, « *voleurs de conscience, œil chercheur aidé par un dard dressé en radar balayeur d'espace comme un cyclope attentif [...] son sexe lourd et encombrant se déversant sur lui ou sur semblable devant une fillette à la fois horrifiée et fascinée par le colimaçon sans tête ni yeux* ». (LVI, p. 12)

Dans *La voyeuse interdite*, l'aspect physique du père ne suit pas les canons de l'apparence physique mâle. Il est assimilé à l'image féminine, décrit comme le "mâle-femelle" (LVI, p. 93) au "corps de femme" (LVI, p. 94), portant une "robe de femme" (LVI, p. 93). Sa peau lisse "avant", est peuplée "maintenant", à son grand soulagement, de "boucles drues" (LVI, p. 93).

Chez Woolf ainsi que chez Bouraoui l'intrigue n'est plus au centre du programme narratif. Notamment à la parution d'*Une Chambre à soi*², où elle craint de s'être dévoilée et d'être assimilée de facto au mouvement saphiste³.

¹ In Le Magazine littéraire, n° 437, Décembre 2004, p. 42.

² Virginia WOOLF, *Un chambre à soi*, Editions 10/18, 2001.

³ Lettre à sa très chère Vita Sackville West. Virginia Woolf avait de toute évidence des tendances homosexuelles, qui furent platoniques avec Katherine Mansfield et probablement concrétisées avec Vita Sackville West. Virginia était très discrète sur cet aspect de sa personnalité. Elle écrit toutefois : « Seules les femmes provoquent mon imagination : je ne cherche qu'à les éblouir. » Eileen Atkins évoque la correspondance amoureuse entre Virginia et Vita dans une pièce de théâtre qui sera interprétée par Atkins et Vanessa

Nina Bouraoui, se reconnaît publiquement homosexuelle, *Mes Mauvaises pensées* et *Avant mes hommes* en sont les affiches.

Woolf attendra sa cinquante huitième année pour envisager d'écrire un véritable récit autobiographique. Enigmatique, paradoxale, celle qui se méfiait tant du « maudit mot égotiste » écrivait aussi : « *Je pense parfois que seule l'autobiographie relève de la littérature ; les romans sont les pelures que nous ôtons pour arriver enfin au cœur, qui est vous ou moi, rien d'autre.* »

Les romans woolfiens pourraient, en effet, figurer parmi ces « *romans tout vibrants, comme une harpe éolienne, d'une sensibilité féminine à vif* »¹ tout comme Nina Bouraoui.

Dans la lignée de Virginia Woolf, Nina Bouraoui cherche, par le recours à l'introspection tout en rejetant tout psychologisme explicatif, à cerner le devenir subtilement évanescent des êtres. Littérature intimiste en ce qu'elle s'emploie à surprendre des états d'âme, des pensées balbutiantes où affleure une poésie surgie de la musique intérieure que l'auteure a réussi à faire entendre en chacun de ses monologues.

Littérature d'atmosphère² plus que d'action, ainsi pourrions-nous la définir. Attachée au juste choix des vocables et à leur qualité poétique, l'œuvre, par l'impressionnisme de l'observation, par les détours subtils de sa prose, élabore un art de suggestion qui sait concilier naïveté et raffinement dans l'invention.

Même si ces deux écrivains ont en commun l'emmêlement des sensations, des sons et des parfums, du regard qui observe avec le souvenir qui ressuscite,

Redgrave (Vita and Virginia, 1994). In <http://www.md.ucl.ac.be/ama-ucl/edito47.html>, consulté le 25 août 2011.

¹ J. GRACQ, *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1980, p.20.

² Nous faisons allusion à ce « temps atmosphère » dont parle M. Yourcenar à propos des romans woolfiens, dans sa préface à la première traduction de *Les vagues*, p.9., traduit de l'anglais, Paris, Librairie Stock, 1937.

Marcel Proust partage cet emmêlement qui signifie fusion plutôt que fragmentation. Car que ce soit pour Woolf, Bouraoui ou Proust, leurs œuvres sont sous-tendues par une profonde confiance dans l'œuvre d'art comme dimension salvatrice, comme preuve d'immortalité.

2 – Réminiscences :

A l'instar de Proust, dont on perçoit la parenté diffuse à travers son œuvre, Nina Bouraoui est une romancière du souvenir affectif, la réminiscence est cette action faite de la fusion constante du passé et du présent, d'émotions qui sont surtout des réminiscences. Les images-souvenirs parcourent *Mes Mauvaises pensées*, créant ainsi une dynamique des reprises qui nie la linéarité temporelle en la pliant au rythme plus fluide de la mémoire fondé sur un perpétuel va-et-vient. Ces résurgences sont assimilables à ces « *fragments existentiels*¹ » dont parle G. Durand

Nos sens nous offrent un ancrage, nous permettent de renouer avec les instincts de l'enfance, avec cet âge d'or des expériences sensorielles qui se fixent à jamais au niveau de la mémoire et qui ressurgiront en réminiscences dont Proust nous a appris à savourer l'intensité et à traquer la moindre trace. Pour Marguerite Duras, l'écriture est ainsi le moyen d'un retour aux images de l'enfance. Les résurgences natales recueillies par la conscience féminine sont dues à cet attachement aux lieux qui est l'apanage des femmes. Le lien indestructible avec le lieu originel permet aux réminiscences de se diffuser et d'insuffler une vie nouvelle au présent. Dans *Mes mauvaises pensées* où la figure maternelle cristallise la réminiscence, elle participe de l'éveil de l'enfant au monde des sensations, participe aussi de cette plénitude qui est l'équivalent d'une jouissance.

La parenté scripturaire de Nina Bouraoui et l'auteur de la *Recherche* se manifeste dans les instruments de l'ellipse, l'allusion, le rythme syncopé, et

¹ G. DURAND, op.cit., p.468.

surtout la polyphonie. Proust déjoue toute reconstitution linéaire non seulement par l'incessante juxtaposition d'époques différentes, mais surtout par l'usage de l'itération. Comme le narrateur de Proust, l'héroïne de Bouraoui offre son expérience en partage : c'est cela aussi qui permet au lecteur d'habiter leurs romans respectifs, cette foi complice en l'universalité de l'intime.

3 - Spleen bouraouien :

La fondamentale caractéristique du temps bouraouien est d'être un temps d'exil. Pourvue d'un passé dont elle semble emprisonnée et qui est le réservoir d'évocations nostalgiques entre la mère, le père, la sœur, L'Amie, La Chanteuse, M. et Diane de Zurich, l'Algérie et dans l'expectative de ce qui ne peut relever que de l'imprévisibilité ou de la probabilité, un avenir dont on n'est pas maître¹. Fikria, livrée à l'aléatoire de sa tragique condition, tourne en rond dans un vague temporel avec un présent sans épaisseur d'une inadéquation entre soi et le monde de dehors. L'être se positionne dans un no man's land qui ne lui appartient pas et réciproquement. Ce sont des sentiments gorgés d'amertume, telle la désillusion et la frustration qui occupent les personnages de *La voyeuse interdite*.

Cette inaptitude à investir l'existence, à s'atteler à un projet, à agir sur le monde ou à intégrer au déroulement temporel une dimension d'accomplissement provient d'une imposture dont les personnages principaux sont victimes.

On pourrait rapprocher Nina Bouraoui² de Baudelaire pour qui cet état de la conscience livrée au temps sans projet nommé « spleen » et dont la modernité se loge dans l'angoisse sourde qui irrigue son œuvre et chez qui l'extériorité,

¹ Selon F.ALQUIE, « le futur n'est pas seulement absence, mais incertitude et imprévisibilité. (...) L'esprit ne peut délimiter ses contours, le penser clairement, même par des images. », *Le désir d'éternité*, PUF, 2008, p.42.

² Cf. Armelle, Crouzières-Ingenthron, *Naissance du moi, naissance d'une écriture : parole baudelairienne* dans « La voyeuse interdite » de Nina Bouraoui.,

le paysage urbain en particulier, Alger dans la voyeuse interdite, est rongé par le mal être. Entre les lieux d'une réclusion carcérale et l'errance dans la ville tel un labyrinthe dans *Poupée Bella*, la conscience exilée est confrontée à tous les visages d'une altérité effrayante. Vouée à la solitude comme ses sœurs et toutes les autres, le personnage croupit dans cette routine qui est immobilité, sans contenu.

Dans *La voyeuse interdite*, récit par excellence du dévidement monotone du temps, dépourvu de toute anticipation heureuse le temps resserre son étau autour de la conscience désabusée de la narratrice. La discontinuité essentielle qui préside à l'organisation textuelle de *La voyeuse interdite et Mes mauvaises pensées* favorise la perception d'un temps découpé en séquences trop brèves pour que l'on en puisse tirer un résultat fécond. L'exilée ne peut exister que dans le temps de l'errance.

De cette hantise du temps dévorateur qui met en péril l'intégrité du vécu¹, le texte présente le récit de la vie du personnage qui se résume à une juxtaposition d'actions courtes qui actualisent stylistiquement l'idée de discontinuité et de décousu. Enfin, ne peut-on pas voir dans la manie de la persécution de la peur, des mauvaises pensées dont souffre le personnage le symptôme fondamental d'une inadéquation avec le monde ?

Ainsi décrit, ce temps a partie avec la réalité froide, impersonnelle, des figures telles que celle du père, dans *La Voyeuse interdite*, détenteur de l'autorité familiale, et de sa conformité aux exigences et aux contraintes sociales et de La Chanteuse dont l'histoire d'amour vécue avec la narratrice est une porte fermée sur une histoire déjà achevée.

¹ Cf. ces vers de Baudelaire extraits du poème intitulé « l'Ennemi » :
« - Ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie, » Les fleurs du mal, p.19
On pense aussi au poème intitulé « l'Horloge » :
« <Chaque instant te dévore un morceau de délice », ibid, p 87

4 - Hervé Guibert : l'amant de papier

Nina Bouraoui à la manière de Guibert met au cœur de ses romans l'histoire de la famille. Non pas seulement le rapport complexe entretenu avec sa famille biologique mais l'idée d'une famille d'adoption composée par les amies, les amantes, les copains et copines et qui tous se mélangent et se trouvent dans son œuvre.

L'œuvre d'Hervé Guibert, est centrée sur « l'égoïsme » ou par « centrée sur soi ».

Selon l'*Autoportrait de famille*, de Frédéric Martel¹, *la Mort propagande*, son premier livre, au *Mausolée des amants*, son dernier texte, Guibert ne parle en effet que de lui. Cette œuvre met en scène des personnages qui composent une « famille », transforme le rapport autobiographique et se joue des conventions de la littérature du moi en même temps que de la vérité.

Comme Bouraoui, on retrouve des prénoms, parfois des initiales. Dans ce monde, Guibert livre une clé importante de la vie homosexuelle, et peut être de la vie contemporaine en général : l'atténuation de la frontière entre l'amour et l'amitié. Ses relations sont empreintes de désir, consommé ou non.

Nina Bouraoui en dit :

« Pour continuer à apprendre ce que signifie vivre, écrire et aimer, je choisis le journal d'Hervé Guibert, Le Mausolée des amants, qui réunit l'érotisme, la sexualité, la littérature en tant que don de soi. J'ai souvent pensé que Guibert était une sorte d'amant de papier. Sa lecture est charnelle. Je songe aux débuts de certains de ses romans, aux corps de ses amants, à sa force - son incroyable force -, à sa voix étrange, à son visage, triste et grave, à sa beauté, entêtante. »²

¹ In Magazine littéraire, *Les écritures du MOI*, Hors série, mars-avril 2007, n° 11, p.90

² le déclarant à Capucine Roche pour la revue *Lire* en juin 2005 :

Nina Bouraoui, le considère comme son « *amant de papier*¹ ». Il est cité de nombreuses fois dans *Mes Mauvaises pensées*. Elle en fait son mentor, vu que Guibert apporte à Nina Bouraoui la poésie de la langue, ses mots sont là pour dire la solitude des êtres.

Nous inventorions les nombreux passages :

*« Que pensez-vous de mes livres ? Je ne peux plus regarder les auteurs à la télévision, je leur en veux, parce qu'ils ont un livre dans leurs mains, moi je suis dans une écriture blanche ; j'en ai conscience, c'est une conscience organique, je pense à mon cerveau, à ses matières molles, aux milliers de ramifications qui me font écrire, qui me font douter, j'ai peur d'altérer ce mécanisme-là, la main libre, la main qui raconte. J'ai peur de tout perdre, j'ai peur de placer mon sujet sans mon verbe, j'ai peur de déstructurer mon langage. 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 ... »*(MMP, p. 20-21)

*« les livres **d'Hervé Guibert** »* (MMP, p. 24)

*« Quand **Guibert** écrit: « Il a dansé dans ma bouche », je ne suis pas choquée, mais je ne pourrais jamais écrire cela, je n'ai pas cette force, Guibert a une écriture excitante, c'est le seul pour moi, le seul, à transférer l'histoire de ses désirs, ainsi, à ne jamais être vulgaire, jamais, je ne sais pas si c'est une affaire de style, je ne sais pas, je ne lis pas de littérature érotique, je ne lis que **Guibert**, de plus en plus, il serait comme le seul auteur de ma vie, comme le seul homme de ma vie »* (MMP, p. 71)

*« je partirai quand j'aurai retrouvé mon écriture, quand j'arrêterai de lire **Guibert**, quand j'arrêterai de relier ses mots à mon silence »* (MMP, p. 71)

¹ Interview sur http://www.dailymotion.com/vidéo/x21tv5_nina-bouraoui-esprits-libres_news. Consulté le 17 août 2011

« 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. » (MMP, p.48)

« je ris quand je pense à la phrase de **Guibert**: « Il a dansé dans ma bouche »; ce n'est pas vraiment les Anglaises, c'est-à-dire le monde de ma mère qui dit: « J'ai si peur de la violence », ce que je peux entendre ainsi: la sexualité est aussi une forme de violence; » (MMP, p. 149)

« 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 ». (MMP, p. 179)

« elle me tenait dans sa main comme je tiens l'image de **Guibert** dans mes yeux, il est là, devant moi, sur les quais, il marche vite, il a rendez-vous place du Châtelet, il sait, il sait que tout peut s'écrire, qu'il y a un flux impossible à fixer; tout est là, tous les livres sont là vous savez, ». (MMP, p. 181)

« comme elle ma vie est longtemps passée par le filtre déformant des livres, comme elle je me réjouis de retrouver la nuit **Hervé Guibert**, mon amant de papier dont je souligne les mots, d'une extrême beauté, toujours dans le sentiment de vie et donc de mort ». (MMP, p. 194)

« 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. Je ne la mêle pas à mon premier livre que je considère raté il n'y aucune

vérité en lui, j'aimerais tant qu' il disparaisse, j' aimerais tant l' effacer de ma bibliographie, j'en ai si honte, vous savez [...]. Mon premier éditeur ne prend jamais de mes nouvelles. C'est un homme en voyage, il est souvent au Portugal, en Chine, au Japon, il m'envoie un télégramme après le prix. Félicitations. C'est tout. » (MMP, p. 230)

*« Quand je demande à une infirmière si elle peut me dire combien de temps cela va durer, elle répond: « On ne sait jamais pour le temps. » Et c'est vrai qu'on ne sait jamais. Je pense à **Hervé Guibert** qui écrit, vers la fin, contre le temps. Je pense à son journal d'hospitalisation que publie mon nouvel éditeur. Je pense à la chanson qu'il cite — Le dormeur doit se réveiller ». (MMP, p. 278)*

*« Quand **Guibert** écrit à l'hôpital, il est en train de perdre l'usage de ses yeux ». (MMP, p. 280)*

*« **Hervé Guibert** a voulu être enterré sur l'île d'Elbe, Le Corbusier a lui même dessiné sa tombe, je ne sais pas s'il y a un arrangement avec la mort, je ne sais pas si je peux m'en arranger, on dit qu'on peut mourir à l'intérieur de soi tout en restant vivant, je ne veux pas croire à cette idée ». (MMP, p. 281)*

On y trouve la constitution de la « famille » Bouraoui, les sources d'inspirations de l'auteure, en même temps que ses obsessions et ses « féeries » Dévoilement de son être et des molécules qui façonnent ses ressentiments des choses et des êtres.

Le sens vient de ces manipulations sur les syllabes qui sont ludiques, mais elles sont peut-être aussi comme sacrées, liturgiques ou des mots incantatoires que Nina Bouraoui récite pour lutter contre l'oubli, les douloureuses séparations du pays, du lieu d'origine, de ses amours déçues et

de la désagrégation ordinaire du temps. La parole devient magique, thaumaturgique, simplement parce qu'elle est agencée en une formule.

A partir de cet écart, le texte semble vouloir échapper au conditionnement culturel qui la sollicite. Comme si les mots se déprenant des emplois coutumiers, semblent prendre davantage une valeur de destin. Proches de la formule magique, valorisés en tant que transgressions même des habitudes, ils semblent échapper au mutisme et à l'effilochement de la vie.

Cette position fragilise le monde et grandit le langage. Elle diminue la présence des choses, et augmente celle de l'esprit.

Chapitre 3 :

Un certain style

1- coupures et ellipses :

Des coupures lézardent le texte bouraouien, ouvrent des brèches dans sa texture dans une esthétique de la discontinuité qui contamine la linéarité chronologique.

On voit bien que dans *Mes Mauvaises pensées*, il n'y a pas d'histoire, alors que dans *La Voyeuse interdite*, nous sommes en présence d'un programme narratif différent ; nous devons reconstituer les différents tableaux qui forment la trame diffuse du récit et entre lesquels s'insèrent des « ellipses indéterminées¹ ».

Dans les romans bouraouiens, privés du cadre de l'intrigue et du discours narratif classique, l'écriture procède par bonds, par soubresauts, se déploie en une suite d'énoncés dont la continuité n'est pas toujours perceptible. On peut à ce propos convoquer Genette qui définit l'ellipse comme un « *bond en avant sans retour (...) une simple accélération du récit* »².

A continuité narrative s'est substitué une esthétique ou une poétique du fragment. La technique narrative, bien qu'ici il soit pertinent de parler de technique cinématographique³, de montage.

La syntaxe du texte, au sens étroit du mot, concerne les constructions grammaticales par lesquels le sens se forme. Ce ne sont plus alors des questions de syntaxe au sens grammatical du mot, mais aussi des questions d'esthétique, et de poétique. Nous remarquons dans nos deux corpus qu'il y a effacement de liaison entre les phrases, ou entre des membres de phrases formant un tout, on conclura à l' "asyndète".⁴

Un échantillon significatif de cet aspect nous est donné dans ce passage :

¹ G. GENETTE, *Figures III*, p. 139.

² G. GENETTE, *idem*, p.85

³ R. Bivona, *op. cit.* p.144.

⁴ *Figure de rhétorique consistant à supprimer dans une phrase conjonctions et adverbes* in M. THERON, *Réussir le commentaire stylistique*, Ellipses, Paris, 1992, p.151.

« *Je veux découvrir son corps de femme. Le blanc est aveuglant. Ce n'est pas pour cette raison que mes cils sont tombés. Découvrir les formes délicates avec ma peau, mes veines et mon cœur. Pas d'attaches possibles hormis deux cuisses trop serrées. Le bruit d'une respiration encombrée par la haine occupe la totalité de ma chambre. J'allais payer. Demain. Ce n'est pas lui qui me punira. Trop écœuré il n'ose bouger. Un autre homme s'en chargera. J'ai souri. Il m'a vu sourire.* » (LVI, pp.94-95)

A l'intérieur des phrases, on remarque rarement des propositions principales dont dépendent des propositions subordonnées, on ne parlera pas d'"hypotaxe" mais de "parataxe" ou de juxtaposition. S'il n'y a pas de coordination, il y a juxtaposition simple, et à nouveau, à l'intérieur même de la phrase, on peut parler d'asyndète.

Dans nos corpus, la construction par parataxe avec asyndète y est importante.

Nous en avons relevé quelques unes parmi les plus importantes :

« *Elle enfreint les lois, scalpe la joie, elle transforme les autres en ombres, en empreintes d'ombres, en filtres invisibles, en noir.* » (LVI, p.17)

« *Ils m'attendent. Je le sais depuis longtemps. A la main crispée de ma mère, à ses épaules voûtées, à son regard fuyant devant les hordes d'hommes agglutinés sous les platanes de la ville sale.* » (LVI, p.21)

« *Furieux, il se tenait la tête. Nue, les jambes entravées par le drap du crime, je tombais à ses pieds et plaidais mon irresponsabilité ; en ouvrant mes veines, la nature s'était dressée contre moi, mon cœur battait désormais dans mon bas- ventre, ses artères semblables à des gargouilles un jour de pluie dépassaient de ma fleur suppurante...* » (LVI, pp.32-33)

L'une des plus importantes se trouve dans la description de la ville. Nous citons ici un passage que nous jugeons pertinent.

« Les enfants s'endorment dans des toiles trouées comme le sexe de leur mère, les ascenseurs cloués au fond des colonnes béantes par l'écœurement ne remonteront plus, l'urine embaume de son ammoniacque chaque marche, chaque palier, des odeurs de vieux moutons s'échappent des boucheries ensanglantées, les quartiers de viande suintent, les squelettes s'éreintent au bout des crochets du manque, la sciure emprisonne les mouches emphysémateuses, les égouts éclatent, les prix s'éclatent, les bidonvilles contaminent le cœur de la ville, tumeurs cancéreuses (...) les hommes pissent sur les arbres, les enfants jouent sur les arbres, les rats grignotent les arbres, les pavés sentent mauvais (...) la nuit gronde, le jour se désespère, les cuisses saignent, les pères fouettent leurs filles, les autres expient leur fautive naissance sur les trottoirs puants, agenouillés, atterrés,, les mariages sont sanglants, la derbouka résonne, la solitude est au fond de ma coupe, le poison empoisonne, les fœtus tombent des fenêtres, les hyènes demandent, les frères s'étreignent, le croissant coupe, l'étoile se défile, Zohr bande ses seins, les objets me narguent, la ville se rapproche du désert, mon père viole Ourdhia, le couteau taillade mon sexe, j'ai peur. » (LVI, pp.71-72-73)

Plus il y a de parataxe, plus il y a d'ellipses, d'implicite, de choses sous-entendues. Il n'y a pas d'expression sans ellipse, sans la nécessité pour l'esprit du récepteur de construire une idée, un rapport logique, d'ajouter au texte quelque chose de plus que ce que le texte dit expressément.

C'est là, la perception visuelle où l'esprit reconstitue toujours des choses qui ne sont pas vues, pour donner sens à tout ce qu'il voit. En général, on perçoit à la fois moins et plus que ce qu'on voit. L'esprit filtre, sélectionne des fragments de réalité et ensuite ajoute du sens.

Ainsi quand il y a beaucoup de juxtaposition, de constructions rompues, on a une impression d'éparpillement, de décousu, et la pensée est plus mince que logique: elle est plus sollicitée par les choses elles-mêmes, que par leurs liaisons.

Nous sommes face à un discours où il y a absence de liens, la pensée est plus vive et la présentation plus abrupte : l'esprit du récepteur doit faire plus d'efforts pour comprendre, et la compréhension plus difficile, plus ambiguë. Il y a certes un primat de la sensibilité sur l'intelligence.

Or le regard erre sur les choses d'habitude, plutôt qu'il ne les organise à la manière de la parataxe qui enregistre immédiatement, sensiblement. Alors que l'esprit structure, hiérarchise et organise à la manière de l'hypotaxe.

La construction des nos deux textes correspond en définitive au style fragmenté de la narratrice qui se traduit par cet effet de la parataxe avec asyndète.

Ce travail d'écriture présent dans notre texte à travers la paronomase et la parataxe se voit parfois chevauché par un autre sur l'écriture même et ainsi notre corpus nous mène vers une autre facette relative au style de Nina Bouraoui qui est celle de la « mise en abyme ».

Nous nous sommes efforcés de soulever l'aspect formel de l'œuvre à travers l'étude du style d'écriture de Nina Bouraoui et nous nous sommes demandés tout au long de cette analyse que toutes les fois qu'on parle de style, il faut reconnaître cette pression autonome du matériau sur l'idée, des mots sur la pensée.

Le texte est du sens sur une musique, sur des sons, sur du rythme, une relation entre une forme et un sens¹. Tout est dans cette relation.

Nous pouvons avancer que l'activité d'écriture de Nina Bouraoui est cette tentative de réchauffer le langage car les idées sont mêlées à la musique des

¹ Cf. J. ROUSSET, *Forme et signification*, Cérès Editions, Tunis, 1996,

mots pour dire que ces mêmes mots ont encore quelque chose à voir avec les choses qu'ils représentent.

Donc, c'est à travers la parataxe que nous avons évoqué cette tendance qu'a notre romancière à assujettir le langage pour le rendre plus vivant.

Plus vivant mais aussi plus violent et plus horrible face à l'histoire poignante des femmes en général et de soi en particulier.

2 - Récurrence :

La nature compulsive que la psychanalyse prête à la réparation fait de la récurrence *"une figure clé de la poétique du sujet"*⁽¹⁾. C'est à ce titre que la récurrence est significative. La récurrence n'est pas une pure répétition. La variation est de l'ordre de l'esthétique ; la récurrence de l'ordre du pulsionnel, du pathologique. L'imaginaire se constitue du tissage de l'inconscient au conscient. La récurrence dévoile les structures profondes de l'imaginaire en révélant au lecteur attentif les éléments nécessaires à l'entreprise réparatrice du sujet.

"La récurrence doit être recherchée dans la forme de l'œuvre, dans ses structures, dans tous les lieux du texte qui participent de sa singularité, qui distingue son style"⁽²⁾.

Elle permet l'identification du thème qui se définit grâce à un principe d'organisation de structures par leur tendance à se déployer en cliché.

C'est constater une certaine forme d'expression significative qui fait la particularité du style de l'écrivain et qui revient à chaque fois tout au long du texte.

¹ - Christian Chelbourg, *op. cit.*, p. 112.

² - *Ibid.*, p. 113.

Il y a là ; en effet une mine de motifs qui renvoient aux préoccupations intimes du sujet. Ces motifs sont autant de traits caractéristiques, de scènes qui s'imposent au sujet et forment la substance de sa création.

Tout ce que le sujet inscrit sous le signifiant du nom propre qui l'expose peut participer à la définition de ses motivations scripturales. Il est intéressant de prendre en considération tous les textes rédigés par notre écrivain mais encore sa biographie.

La poétique du sujet s'inscrit dans le renouveau critique du biographique, que l'on perçoit nettement depuis les années quatre-vingt¹. Il ne s'agit nullement de revenir à la démarche beuvienne et de chercher à expliquer l'œuvre par la vie de l'auteur. Il s'agit en revanche, d'examiner les points de convergence du biographique et du littéraire, afin de mieux comprendre les contraintes imaginaires, narcissiques, qui pèsent sur le travail créateur.

Ce qui, dans le biographique, intéresse la poétique du sujet, ce sont les échanges qui ne manquent pas de se nouer entre l'image publique et privée du créateur vivant et celle que le sujet compose par l'écriture.

En effet, notre corpus témoigne de cette redondance d'expressions qui marque justement le texte, comme une insistance et qu'on identifierait à des tics linguistiques, stylistiques, thématiques, en somme l'idiolecte de l'auteur, une « constante individuelle de parole² » selon Roland Barthes que sont à titre d'exemples :

Je voudrais, j'aimerais, je pourrais ...

« Je pourrais écrire la légende de mes grands-parents algériens. Je pourrais écrire sur cette femme qui me caressait les cheveux et le visage, qui offrait des gâteaux et des galettes à la fleur d'oranger, je pourrais écrire aussi sur les vivants: sur mon père qui pêche les murènes à la main, je pourrais écrire sur

¹ Ce mouvement s'est notamment illustré par les numéros spéciaux que lui ont consacré *Poétique* (n°63 : *Le biographique*, septembre 1985, Paris, Le Seuil) et la *Revue des sciences humaines* (n° 224 : *Le Biographique*, 1991/4, Lille, PUL).

² R. Barthes, « *La division des langages* » (p. 119-133, in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, « Points », 1993 [1^{ère} éd., 1984], p. 120.

son voyage vers la France, sur sa valise, sur son costume noir, sur ses trajets Vannes-Rennes-Alger, **je pourrais écrire** sur la chambre de ma mère dans la grande maison blanche, **je pourrais écrire** sur la chambre de la cité universitaire, sur le mariage des étudiants, sur la naissance de ma sœur, **je pourrais écrire** le livre d'une histoire et faire de moi un sujet avec des racines profondes ». (MMP, p. 47)

« les mots s'effacent, chaque fois, parce que je m'efface, chaque fois, **bonne année**, il faut compter jusqu'à sept, **bonne année**, si on allait danser, **bonne année**, l'océan de champagne, **bonne année**, les lignes de lumière dans le ciel, **bonne année**, mon coeur ne bat plus ». (MMP, p. 48)

« Dans l'appartement d'Alger, il y a des poissons d'argent, **ma mère** dit que cela porte bonheur, qu'il ne faut pas les écraser. **Ma mère** écaille des rougets, ma mère brûle au gaz les plumes du poulet, **ma mère** écosse les petits pois, **ma mère** bat les oeufs en neige, **ma mère** fait monter la pâte des quatre-quarts, **ma mère** reste la mère nourricière et la mère qui rêve quand elle dit: « J'aurais tant aimé vivre aux Marquises, comme Paulmile Victor. »

- Mes livres sont des paravents, mon langage est un bijou. (MMP, p. 55)

« **Combien de temps** a ma grand-mère pour accepter le départ de sa fille ? **Combien de temps** a ma mère pour se construire une prison, une maladie ? **Combien de temps** pour faire monter mes larmes qui ne viennent pas ? **Combien de temps** pour oublier le mot de ma sœur: «Tu as un vrai cœur de pierre. » (MMP, p. 58)

« J'entends les mots « tout faire **ici** » ; **ici** c'est notre appartement, **ici** c'est toute notre vie, **ici** ce n'est pas l'hôpital. **Ici**, c'est le lieu de notre jeunesse » (MMP, p.59)

« je ne prends pas l'ascenseur, je descends l'escalier blanc qui tourne si vite, **quatre à quatre** je vole, **quatre à quatre** je quitte l'appartement, **quatre à quatre** je laisse ma mère, **quatre à quatre** je suis libre, **quatre à quatre** je suis méchante parce que je laisse ma mère, parce qu'elle est seule, dans l'appartement bordé par une forêt 'eucalyptus, » (MMP, p.60)

« j'ai le don de la force, de la force de vie, **je sais nier** la douleur, **je sais nier** le chagrin, **je sais nier** ce qui ne va pas en moi, cette peau sensible qui prend tout, la peau buvard qui fera écrire, qui fera raconter, qui fera rougir aussi ». (MMP, p. 66)

« c'est toujours ce bruit de la voiture qui entre et descend, des petits graviers sous les pneus, des pelouses, immenses, du **court** de tennis encadré de palmiers, et c'est ce **coeur** qui prend tout le silence de cet endroit; mon **coeur** est plus fort que la terre, mon **corps** est plus fort que le ciel, mon **coeur** porte mon **corps**, je frappe les balles avec toute sa violence, avec toute sa force qui sera, un jour, une force amoureuse »(MMP, p. 67)

« **Prépare** ton geste. » **Préparer**; je ne fais que cela, vous savez, **me préparer**, **me préparer** à un départ un jour, **me préparer** au départ de ma soeur, **me préparer** aux crises de ma mère, **me préparer** aux voyages de mon père puis à ses retours ».(MMP, p. 67)

« **Je ne suis plus jeune** parce que la jeunesse est dans l'innocence; **je ne suis plus jeune**, dans le train qui nous emmène à Rennes pour l'enterrement de ma tante, **je ne suis plus jeune** quand j'entends ma mère dire que sa mère lui a dit : « Tu n'es là que pour les mauvaises nouvelles », **je ne suis plus jeune** quand ma mère dit: « C'est ce qu'il y a de pire pour une mère, de perdre son enfant » ; **je ne suis plus jeune** depuis la piscine de Zeralda ».(MMP, p. 74)

« **Cela est si violent** d'avalier cet alcool brûlant, **cela est si violent** d'entendre :
« Comment vas-tu ? Comme le petit a grandi ! On en a profité pour faire un
petit tour de Bretagne ; et les livres, ça marche ? Je t'ai vue à la télévision, et
je ne t'ai pas reconnue. C'est arrivé comment, l'accident ? » **Cela est si
violent** de surprendre mon oncle en train de pleurer dans ses mains ; **cela est
si violent** de voir la force de ce cousin tant aimé » (MMP, p. 84)

Je suis sans limites. Moi aussi je suis sans limites quand je descends du
train, quand je cours vers les taxis, **sans limites** quand je quitte ma mère, **sans
limites** quand je me lave dans la nuit, que je frotte ma peau pour me défaire de
la mort, pour me défaire de ma honte, **sans limites** quand je ne réponds pas à
la phrase d'une cousine: « Mon psy m'adit que je n'écrivais pas à cause de
toi. C'est toi qui as pris cette place. Et tu me l'as volée. » **Je suis sans limites**
quand je pense qu'elle a raison, je ne lui donnerai jamais ma place, c'est ma
vengeance, que je l'écrase, avec mes livres qui sont comme des cercueils, ils
contiennent la vie morte, ils sont faits des souvenirs, **je suis sans limites** quand
j'attends la Fille à l'héroïne sous la pluie, **sans limites** quand je sais que je ne
l'aime pas mais que j'ai besoin de ses mots, de sa voix, de ce langage de mort,
sans limites quand je regrette de ne pas avoir une arme pour abattre l'homme
qui dit à mon sujet: « Je ne savais pas qu'il y avait des putes dans le Marais »
(MMP, p 86)

« **J'aimerais** tant tomber, me laisser tomber, **j'aimerais** tant fuir l'adoration,
j'ai quatorze ans, j'ai l'âge amoureux. **Je laisse** ma chambre d'Alger, je laisse
mes livres, **je laisse** mes vêtements, **je laisse** les sables et la mer, **je laisse** le
vent et les fleurs, **je laisse** l'odeur de mon odeur, **je laisse** les yeux de mes
yeux, **je laisse** les lèvres de mes lèvres, **je laisse** ma première vie, après la
lettre de mon père « Tu dois être courageuse. »

« **j'aurais tant voulu** vous dire adieu. **J'aurais tant voulu** avoir les mots,
avoir les larmes. **J'aurais tant voulu** préparer mon avenir à vos côtés, je ne

sais pas ce que signifie devenir, mais je crois que j'aurais pu devenir avec vous, j'aurais pu prendre une parcelle de chacun, j'aurais pu mélanger nos rapports, de force, de fragilité, j'aurais pu allier nos intelligences et nos défauts, j'aurais pu faire de notre milieu mon milieu, »(MMP, p. 112)

« La nuit quand je prends mon bain, la nuit quand je m'habille, la nuit quand ma mère me prépare mon petit déjeuner dans la cuisine, la nuit quand nous écoutons les informations que diffuse le petit poste de radio, la nuit quand je vais vers le collège, seule, la nuit quand je dois me faire un chemin à Paris, quand je dois me faire un visage, la nuit quand j'efface de moi la lumière qui tombe sur les murs du lycée d'Alger, la nuit quand j'efface l'odeur des arbres, de la mer et des glycines, la nuit quand j'oublie l'escalier blanc, l'appartement sur pilotis, la forêt d'eucalyptus, la nuit quand je remplace les corps de mes amis par d'autres corps, madame G. » (MMP, p 133)

Christobald Fuentes, Jennifer Hollington, Vincent Rousseau, la nuit quand je rentre au 118, que ma mère m'attend, qu'elle a préparé des coquillettes avec du jambon blanc, la nuit quand nous allons au cinéma, »

« quand mon grand- père prend ma main, je me détruis de l'intérieur, quand il dit: « Tu es si jolie », je me détruis de l'intérieur, quand il dit, encore: « Sacré petit oiseau », je me détruis de l'intérieur, quand je lis leurs cartes postales Nous embrassons notre petite, je me détruis de l'intérieur, et j'élargis le cercle de ma destruction » (MMP, p. 171)

3 - L'acte ... d'écrire

Nous ne nous empêchons pas de citer Rachid Boudjedra, qui dans un article a souligné l'aspect que peut incarner l'écriture en général et la littérature en particulier sur cette activité d'ordre sexuel qu'est l'écriture :

Au XIIe siècle, un philosophe mystique musulman, le soufi Ibn Arabi, écrivait dans un livre intitulé *Les conquêtes mecquoises* ce qui suit :

« Sache que Dieu te préserve qu'entre l'écrivain et l'écrit, il se produit une opération d'ordre sexuel. C'est ainsi que la plume qui incise le papier et l'encre qui l'imprègne jouent le même rôle que la semence mâle qui éclabousse les entrailles de la femelle et les pénètre profondément pour y laisser les marques et les traces du divin. »

Comme l'a souligné Boudjedra¹, je le cite :

« la littérature a su transgresser tous les tabous et particulièrement le tabou sexuel qui en est le noyau dur. En fait, toute vraie littérature est celle de la transgression ; parce qu'en tant qu'expression de l'opacité du monde ou de son flou mirifique, elle débusque le non-exprimé et le non-dit dont la sexualité est le type même. Injectée à l'intérieur du texte, la sexualité permet en tant que rapport entre le texte et le corps, entre l'érotique et le textuel, entre le plaisir physique et le plaisir poétique² en tant qu'inquiétude et exaltation de l'esprit soudé au corps ou vice-versa, à l'image Ibn Arabi.

La vraie littérature est celle qui tient compte de l'érotisation du monde. Elle est de l'ordre du passionnel et du subjectif : parce qu'elle exprime tout simplement la passion du monde et des êtres, à travers le corps. A travers l'esthétique du corps, non seulement en tant que lieu et espace du mouvement de l'esthétique et de l'intelligence. Mais aussi en tant que centre nodal du plaisir. Pour les soufis, la passion du corps est une passion de Dieu et l'écriture du corps est une sorte de sacralisation. »

Nina Bouraoui rejoint cette conception de l'écriture et la rapproche de l'acte sexuel, elle explique cela dans une interview :

... 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

¹ Empreinte in El Watan du jeudi 9 février 2006.

² Cf Roland Barthes, *Le plaisir du texte*,

*possède 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. (Interview ...)*¹

« ma mère serait du côté de la lecture, mon père serait du côté de l'écriture, de la force et d'une forme de sexualité; il y a de la sexualité dans l'acte d'écrire, il y a de l'exposition et de l'intime », (MMP, p. 186)

Dans une lettre², en 1922, Virginia Woolf écrit à propos de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* de Proust :

*« Proust titille tellement le besoin que j'ai de m'exprimer que c'est à peine si j'arrive à commencer cette phrase. Si seulement je pouvais écrire comme ça ! Et sur le moment les vibrations le sentiment de saturation et d'intensification avec quelque chose de purement sexuel sont tels que j'ai l'impression que je vais pouvoir écrire comme ça. »*³

Nina Bouraoui le souligne dans une interview :

*« Écrire est un acte. Le livre est le résultat d'une liaison, d'un désir, d'un rapport. Il s'agit de sexualité. »*⁴

Il est indéniable que l'acte d'écrire pour Bouraoui rejoint celui d'Ibn Arabi, Boudjedra et Virginia Woolf est métaphoriquement lié à un acte d'ordre sexuel.

¹ L'express, 31 mai 2004

² Lettres de Virginia Woolf, choisies, présentées et traduites par C. Demanueli, éd. Du Seuil, 1993, p. 219- 220.

³ Le Magazine littéraire , N° 437, Décembre 23004, p. 54.

⁴ [Nina Bouraoui] - Extrait du journal *Libération* - 9 Juin 2001

CONCLUSION GENERALE

Chacun porte en soi l'Eden, le lieu poétique par excellence. Ce lieu mythique qui précède l'exil, métaphore à la fois d'un état sans tache et de la page où va s'imprimer l'histoire d'une recherche. L'on ressent ainsi l'urgence d'inscrire sur la page blanche son être dans le monde.

Comment circonscrire un espace et l'investir de sa présence sinon par l'entremise de l'outil linguistique ? Dans l'acte apparemment banal de verbalisation d'émotions dont la psychanalyse fait le fondement de sa démarche se lit le besoin de conférer un sens au monde grâce aux mots semblables à de petites capsules de sens.

Le langage recèle d'infinies potentialités qui constituent un vecteur essentiel de cette recherche au terme de laquelle peut s'envisager une autre dimension de l'être.

A lire *La voyeuse interdite* et *Mes mauvaises pensées*, force est de convenir que « *la parole est le véhicule de notre mouvement vers la vérité*¹ ».

Car pour imparfait qu'il soit, l'outil linguistique n'en demeure pas moins le seul médiateur entre le Moi et le monde. En effet, les mots permettent de se construire et s'affirment comme l'ultime ressource contre la solitude. C'est la métaphore de la forteresse des mots à la fois refuge et prison.

Refuge pour dire l'indicible, prison pour s'y perdre et s'oublier.

Hantée par le désir presque pathétique d'une histoire à raconter, la narratrice de *La Voyeuse Interdite* et de *Mes Mauvaises Pensées* n'a de cesse de recenser ses propres expériences ainsi que celles de ses parents et de ses amis dans un vade-mecum. Car dire le monde, c'est s'y cramponner ; dire l'être dans le monde, c'est y asseoir son identité. Au fur et à mesure que progresse la

¹ M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 181. L'auteur considère que le sens est inhérent au langage : « Le langage nous emmène aux choses mêmes dans l'exacte mesure où, avant d'avoir une signification, il est signification. » p. 22. Citons également M. Foucault, qui, dans *Les Mots et les Choses*, écrit : « si le langage ne ressemble plus aux choses qu'il nomme, il n'est pas pour autant séparé du monde ; il continue, sous une autre forme, à être le lieu des révélations et à faire partie de l'espace où la vérité, à la fois, se manifeste et s'énonce. » p.51. Quant à J. Chevalier et A. Gheerbrant, ils font de la parole : « la vérité et la lumière de l'être (...) le symbole le plus pur de la manifestation de l'être. », *Dictionnaire des symboles*, p. 734.

narration, on assiste à un effort de plus en plus soutenu, pour combler la béance entre soi et le monde par l'élaboration de petites histoires dont tout nous laisse penser qu'elles sont une manière de conjurer la déperdition de l'être.

Comme nous l'enseigne la philosophie du langage :

« Parler, que ce soit à soi-même ou à autrui, c'est, au sens le plus immédiat et le plus rigoureux de cette banalité insondable, inventer, et réinventer l'être au monde. (...) Le langage crée : par la nomination, comme lorsque Adam nomma toutes les formes et toutes les présences¹ ».

Transfigurer ou réorganiser le monde pour qu'il soit à la mesure de nos aspirations, tel est bien le rêve bouraouien. L'acte de nomination est acte d'affirmation et de création. Le langage, loin d'être pur mimétisme, est une création.

C'est la vie même et la vie seule qui peut être plus que la vie. La vie nommée. Le langage est un mode d'existence. C'est en lui que se joue la découverte. Il ne reproduit pas le monde, il le produit. Il ne s'ajoute pas à la vie, il y ajoute²

Dans cette thèse, nous avons tenté de circonscrire un état d'être de notre romancière, qui à l'instar des autres écrivains ne perpétue que cette tentative d'aller vers soi sans s'y perdre.

Soi est un lieu qui nous échappe, car comment sonder ses profondeurs singulières à la limite des frontières de l'humain qui nous constitue et qui nous détermine ?

Nina Bouraoui a, tout au long de son parcours d'écrivain, saisi l'opportunité de se raconter ; des mots elle en a fait sa passion :

¹ G. Steiner, *Réelles présences : les arts du sens*, p. 80.

² J. Lescure, « Introduction à la poétique de Bachelard », in, G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, p. 143.

« *Après j'ai appris à aimer les mots, comme un fou, ils remplissaient tous mes vides* »¹.

Au départ, elle s'exprimait à travers d'autres êtres de papier s'inspirant de son vécu, pour se mettre progressivement en avant et s'afficher pleinement et authentiquement. L'autobiographie constitue un avatar pour se dire, allié à la fiction, on s'invente. S'inventer pour mieux dépasser la douleur d'être ambivalent, à cheval sur des contradictions de deux histoires, deux essences qui ont du mal à fusionner.

La difficulté d'être d'abord « femme », dans un pays musulman, à travers la voix de Fikria ne peut générer qu'une vision dysphorique du monde représenté dans *La Voyeuse interdite*. La possibilité de s'inventer lui est donnée à partir des mots dans *Mes Mauvaises pensées*, pour échapper un temps soit peu à la difficulté d'être tout simplement, transparaissant à travers les multiples échos de l'être sur la place que doit occuper chacun pour retrouver sa voie.

« *Mon écriture est un vice. Je suis à l'enterrement de ma tante et je sais que j'ai un livre dans la tête. J'ai honte de cela, j'ai honte de tout écrire, [...] puis j'y vois un grand amour, écrire serait alors fixer la vie.[...] c'est ma façon d'habiter l'existence,* » (MMP, p. 82)

Certains affirment que le traumatisme de la naissance ainsi que les relations ambivalentes avec sa mère durant sa jeunesse, construisent un imaginaire, façonnent une vision qui est marquée du sceau du pessimisme. L'écriture devient un moyen de puiser à l'intérieur de soi pour mettre à jour ses *mauvaises pensées* et remédier à la difficulté d'être.

« *il y a moi, sous l'écriture de mon livre, il y a l'écriture de ma thérapie, sous le Je,...* »²

¹ Nina Bouraoui, *Avant les hommes*, Editions Stock, 2007, p. 15.

² MMP, p.36

Nina Bouraoui tente une sublimation pour un idéal à l'aide de son écriture, une sorte d'exorcisme dans la bipolarité fondamentale de son style qui vacille entre la « représentation » de ce qui est ordonné et la « présence » qui relève du sensible. Puisque nos corpus nous racontent une histoire, une « fiction » avec une vision d'ensemble que le lecteur consomme passivement ; parfois le texte donne des éléments de signification, sans les liaisons à la manière de la parataxe. Il ne nous raconte pas seulement une histoire, mais propose des fragments ; quand il y a une histoire, elle est à reconstruire par le lecteur ; les signes sont alors perçus comme une matérialité, vus comme des matériaux purs. Voilà où résident la richesse et la profondeur du style de Nina Bouraoui.

Si nous avons traité ici Nina Bouraoui en tant qu'exemple symptomatique d'une nouvelle sensibilité littéraire, nous sommes loin d'aboutir à un résultat final et définitif. Le rattachement à un corps unique comme à une écriture unique est impossible. Il y a là, comme un vide qu'il faut remplir, de nouveaux systèmes demandent à être élaborés.

Nous dirons simplement que :

Nina Bouraoui a un espace à elle qui ne coïncide plus avec celui de la littérature algérienne d'expression française "traditionnelle" et qu'elle tend vers une littérarité qui n'est codifiée ni par la littérature française ni par la littérature algérienne.

Nina Bouraoui a un espace à elle qui n'a pas été nommé, mais qui nous interroge.

Comme le journal intime est une des expériences les plus typiques de l'adolescence, nous dirons que Nina Bouraoui cherche sa maturité aussi bien à l'intérieur de sa propre écriture en particulier que d'une sensibilité littéraire plus vaste en général.

Ses phrases pareilles à celles de Proust cherchent une issue, un point. Proche de ce qu'écrivait Proust :

« *Puis-je appeler ce livre un roman ? C'est moins peut-être et bien plus, l'essence même de ma vie, recueillie sans rien y mêler, dans ces heures de déchirure où elle découle. Ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté* »¹.

Au-delà des mots, des faits, des signes, Bouraoui est en quête d'une profondeur, Au-delà des mots, il y a quelque chose d'englouti.

L'esprit révolté, Nina choisit de mettre en évidence ce trait qui soutendra de part en part ce véritable cri de cœur tout au long d'une pénible quête de soi.

Notre souhait aurait été d'avoir pu circonscrire cette poétique de Nina Bouraoui après avoir survolé ces 13 romans, les interviews, les articles de presse en général et ses deux romans, *La Voyeuse interdite* et *Mes Mauvaises pensées* en particulier.

La question de la réversibilité forme-contenu est au cœur de l'écriture de Nina Bouraoui. Dans un premier temps (*La Voyeuse interdite*, *Poing mort*, *Le Bal des Murènes* et *L'âge blessé*) l'écriture est violente, explosive mais au plus près, « contre, tout contre » une écriture très travaillée, nerveuse et poétique et pourtant décousue et rebelle ; puis elle s'intensifie encore et vise à et relancer, pour Nina Bouraoui, d'une certaine manière le mouvement de la création. Elle est incarnation renouvelée. Le mouvement de l'âme, des affects se creuse encore et encore, et se fraye sa voie vers des devenir plus puissants peut-être, (*Le jour du séisme*, *Garçon manqué*, *La vie heureuse*, *Poupée Bella* et se clôt par *Mes mauvaises pensées*).

Les mots n'étant plus là pour dire seulement, pour évoquer, toucher ce qu'il y a de plus fuyant, de plus imperceptible et qui est de l'ordre de l'indicible, mais aussi pour créer des voies nouvelles dans le monde, établir de nouvelles connexions avec soi et le monde, car " *Ecrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté*

¹ In Le Magazine Littéraire, Proust retrouvé, n° 496, avril 2010, p. 42.

de l'informe, ou de l'inachèvement, (...) " Ecrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire et qui déborde toute matière vivable ou vécue". C'est un processus, c'est-à-dire un passage de vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable du devenir: en écrivant on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient molécule jusqu'à devenir imperceptible.¹"

Les thèmes abordés dans le premier cycle sont liés à la condition de la femme, la mémoire, la mort. Le second cycle se développe sous la trame de l'autofiction et aborde les sujets relatifs à l'identité, l'homosexualité, le désir et la quête amoureuse, conjugués à la nostalgie d'une enfance et d'une adolescence kidnappées sans avoir dit adieu à son Eden, à son soleil généreux et à sa nature vierge sous les senteurs de résine d'eucalyptus.

Une impression nouvelle apparaît cependant, à partir de *Sauvage*², la certitude d'écrire toujours le même livre.

En ce début du siècle, ce sont de telles œuvres qui ouvrent la réflexion quant à nos déchirures : notre singulier-pluriel, notre désir d'identité et d'altérité, notre appartenance au village et au globe. La littérature constitue par excellence le lieu de mise en question qui traverse l'époque celle de la mondialisation de la culture et des identités plurielles.

¹ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Editions de Minuit, 1993, p. 11

² Nina Bouraoui, *Sauvage*, Stock, 2011.

Table des matières

<u>Introduction générale</u>	07
<u>1^{ère} partie :</u> La difficulté d'être femme	20
<u>Chapitre 1 :</u> La négation de la femme	23
1 – Postures	25
2 – La fenêtre comme frontière	35
3 – Le regard et la parole	37
<u>Chapitre 2 :</u> L'image de la femme	40
1 – La femme, lieu de conflit	43
2 – Le regard intérieur	50
<u>Chapitre 3 :</u> Ces entités satellites	55
1 – Le père et la mère	62
2 – Zhor et Leyla	67
3 – La nageuse et Ourdhia	69
4 – La tante Khadidja et Rime	70
<u>Chapitre 4 :</u> Sublimer à partir de la dimension poétique	72
1 – Le jeu de miroir :	78
a/ Les mots et les maux	79
b/ De la magie au réel	82
c/ La mise en abyme	85
2 - Une parenté baroque :	87
a/ L'image de la guérisseuse	88
b/ La forme ouverte	89
c/ Le thème de la ressemblance	90
d / L'exubérance macabre	91

<u>Chapitre 5</u> :	Le point de vue	93
	1 – Les focalisations mêlées	95
	2 – Un « je » confus	100
<u>Conclusion</u>		104
<u>2^{ème} partie</u> :	S’écrire pour s’inventer	107
<u>Chapitre 1</u> :	Un espace labyrinthique	111
	1 - L’Algérie	115
	2 - Alger ou la femme déchue	121
	3 - La maison, lieu d’origine	126
	4 - Un décor dénaturé	128
	5 - Le poids du corps	130
	6 - L’abject sexuel	134
<u>Chapitre 2</u> :	Le « musement »	141
	1 – Mon labyrinthe intérieur	143
	2 – Le labyrinthe du livre	145
<u>Chapitre 3</u> :	Une fragilité identitaire	148
	1 – Ces exils identitaires	151
	2 – Cet entre deux	158
	3 – Une ambiguïté générique	162
<u>Chapitre 4</u> :	L’autofiction	175
	1 – Un genre à redéfinir	176
	2 – Mon autofiction	181

<u>Conclusion</u>	188
<u>3^{ème} partie :</u> Imaginaire et repères	191
<u>Chapitre 1 :</u> Imaginaire et cordon ombilical	197
1 – Paysage corps maternel	201
2 – Présence/ Absence	203
3 – Sur le père	205
<u>Chapitre 2 :</u> Filiations	210
1 – Sur la filiation woolfienne	213
2 - Réminiscences	217
3 – Spleen bouraouien	218
4 - Hervé Guibert, l’amant de papier	220
<u>Chapitre 3 :</u> Un certain style	225
1 – Coupures et ellipses	226
2 – Récurrence	230
3 – L’acte ...d’écrire	235
<u>Conclusion générale</u>	238
<u>Bibliographie</u>	245
<u>Annexes</u>	262

Bibliographie

Corpus :

BOURAOUI, Nina,

La voyeuse interdite,

Roman, Gallimard, Prix du Livre Inter 1991

Prix 1537 de Blois, 1991

« Folio », n° 2479

Mes mauvaises pensées,

Roman, Stock, 2005.

- Ouvrages du même auteur

Poing mort

Roman, Gallimard, 1992

« Folio », n°2622

Le bal des murènes,

Roman, Fayard, 1996

Le Livre de poche, n°14268

L'âge blessé,

Roman, Fayard, 1998

Le Livre de poche, n°14691

Le jour du séisme,

Roman, Stock, 1999

Le Livre de poche, 14991

Garçon manqué

Roman, Stock, 2000

Le Livre de poche, n°15254

La vie heureuse,

Roman, Stock, 2002

Le Livre de poche, 30055

Poupée bella

Roman, Stock, 2004

Avant les hommes.

Roman, Stock, 2007

Appelez-moi par mon prénom.

Roman, Stock, 2008

Nos baisers sont des adieux.

Roman, Stock, 2010

Sauvage.

Roman, Stock, 2011

ALBOUY, Pierre,

Mythes et Mythologies dans la littérature française, Paris, Colin (U2), 1969.

ANGENOT, Marc ; BESSIERE, Jean ; FOKKENA, Douwe ; KUSHNER, Eva,

Théorie littéraire, P.U.F., Paris, 1989.

ACHOUR, Christiane, REZZOUG, Simone

Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire, O.P.U., Alger, 1990.

BARTHES, Roland,

- *Essais critiques*, Editions du Seuil, 1964.

- *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, Coll. « Tel Quel », 1973.

- *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, coll. »Points », p.215.

BACHELARD, Gaston

- *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Editions Corti, 1942.

- *La psychanalyse du feu*, Editions Gallimard, 1949.

- *La poétique de la rêverie*, PUF, (6^{ème} éd.), Collection Quadrige, 2005.

- *La poétique de l'espace*, Ed. PUF, 1961.

BEAUD Michel,

L'art de la thèse, Editions Casbah, Alger, 1999.

BERQUE, Jacques,

L'ambivalence dans la culture arabe, Editions Anthropos, Paris, 1967.

BOUZAR, Wadi,

La culture en question, ENAL, Alger, 1984.

BONAPARTE, Marie,

Edgar Poe, sa vie, son œuvre : étude analytique, 3 vol., PUF, Paris, 1958 (1^{re} éd. 1933)

BARBERIS, Pierre,

Lectures du réel, Editions sociales, Paris, 1973.

BARBERIS, Pierre; BERGEZ Daniel; de BIASI, Pierre Marc;

FRAISSE, Luc; MARINI, Marcelle et VALENCY Gisèle,

Méthodes critiques pour l'analyse littéraire.. Ed. Nathan université. , Paris: Nathan université, 2002.

BEGUIN, Albert,

L'âme romantique et le rêve, Paris, José corti, 1939

BENVENISTE, Emile,

Problèmes de linguistique générale 1, Editions Gallimard, 1966.

BLANCHOT, Maurice,

La part du feu, Editions Gallimard, PARIS, 1949.

BONN, Charles,

« *Littérature maghrébine et espaces identitaires de lecture* », in *Présence francophone*, n°30, 1987.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal,

L'univers du roman, P.U.F., 1972.

BURGOS Jean,

Pour une poétique de l'Imaginaire, Paris, Le Seuil, « Pierres vives », 1982.

BUTLER, Judith

Trouble dans le genre, Traduit de l'anglais (Etats Unis), par Cynthia Kraus du titre original : *Gender Trouble : Feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York, 1990, Editions La Découverte, Paris, 2005, 2006.

CAULIER, Brigitte

L'eau et le sacré, Editions Beauchesne, Paris, Presses de l'université Laval, 1990.

CHARPENTIER, Gilles,

Le « Noussoiement ». Essai de caractérisation du roman maghrébin. Communication présentée au congrès de l'APFUC, Edmonton, 1975.

CHELBOURG, Christian ,

L'imaginaire littéraire, éd. Armand Colin, 2005.

CIORAN, Emil Michel

Sur les cimes du désespoir, traduit du roumain par André Vornic, éditions de L'Herne, 1990. Paru en roumain en 1934

CIXOUS, Hélène.

-*La jeune née*, Paris : 10/18, 1975.

- *Le Rire de la méduse*, dans *L'Arc*, n° 61, 1975.

Entre l'écriture, Paris, Le Seuil, 1976.

COQUET, Jean-Claude,

Le discours et son sujet, 1, Ed. Méridiens Klincksieck, Paris, 1989.

CUCHE, Denys,

La notion de culture dans les sciences sociales, Editions Casbah, Alger, 1998.

DÄLLENBACH, Lucien,

« *Le récit spéculaire* ». *Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1977.

de BEAUVOIR, Simone,

Le deuxième sexe, Paris, Gallimard, 1951.

DELLEUZE, Gilles

-*Logique du sens*, Editions de Minuit, Paris, 1969.

-*Critique et Clinique*, Editions de Minuit, Paris, 1993.

DELLEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix

Kafka, Pour une littérature mineure, Ed. Minuit, 1975

Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux, Ed. de Minuit, 1980.

DELCOURT, Marie,

Hermaphrodite. Mythes et rite de la bisexualité dans l'antiquité classique, PUF, 1958.

DEJEUX, Jean,

« *Littérature maghrébine de langue française* », Introduction générale et auteurs, Sherbrooke, Naaman, 1973.

DELAUME, Chloé

La règle du je, PUF, mars 2010.

DERRIDA, Jacques,

Le Monolinguisme de l'autre. Paris : Galilée, 1996.

DESSONS, Gérard,

Intoduction à la Poétique, Approche des théories de la littérature, Dunod, Paris, 1995.

DIDIER, Béatrice,

L'Écriture-femme, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

DOUBROVSKY, Serge,

-*Fils*, Paris, Galilée, 1977.

-*Le Livre brisé*, Editions Grasset, 1989, (prix Médicis).

DUBAR, Claude,

La socialisation. La construction des identités sociales et professionnelles, Paris, A. Colin., 1991.

DURAND, Gilbert

-*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969, 11^{ème} édition, Dunod, 1992.

-*L'Imagination symbolique*, Paris, P.U.F., 1989.

-*Introduction à l'archétypologie générale*, Dunod, 11^{ème} édition , Paris, 1992.

FERDINAND, Alquié,

Le désir d'éternité, Presses universitaires de France. Paris, 2008

FOREST Philippe,

-Textes et labyrinthes, James Joyce, Franz Kafka, Edwin Muir, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Editions Interuniversitaires, SPEC, 1995.

FOUCAULT, Michel.

-Histoire de la sexualité, La volonté de savoir, Gallimard, coll. TEL, 1976.

-Les Mots et les Choses, Paris, Gallimard, 1966.

FREUD, Sigmund,

"*La féminité*", dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1964.

GASPARINI, Philippe

Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction, Editions du Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard,

- Fiction et diction. Paris : Seuil, 1991.

-Figures III, Editions du Seuil, Paris, Seuil, 1972.

- Frontières du récit, Communications, n°8, 1966.

GENGEMBRE, Gérard,

Les grands courants de la critique littéraire, Mémo Seuil, Paris, 1996.

GERVAIS, Bertrand,

La Ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire.

Tome II, Montréal, Le Quartanier, coll. « erres essais » 2008.

GIDE , André

Journal 1889-1939, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948.

GIRARD, René,

Méthodes critiques pour l'analyse littéraire, Nathan, Paris, 2002.

GOFFMAN, Erving,

Stigmate, Les usages sociaux des handicapés, Paris, minuit, 1975.

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre,

Pour lire le roman, Editions J. Du culot, Paris, 1989.

GREIMAS, Aljirdas -Julien

-*Du sens*, Editions du Seuil, 1970.

-*Sémantique structurale*, Paris, 1966.

Groupe Mu,

Rhétorique générale, Editions du Seuil, 1982.

HAGANI, Zoubida,

« *Théorie et critique en défaut dans le champ littéraire maghrébin* », in *Confluences Algérie n°1*, Editions CMM , Oran/ Editions L'Harmattan, Paris, Automne 1997.

HAMON, Philippe,

-« *Qu'est-ce que la description ?* », *Poétique n°12*, 1972

- *Le descriptif*, Ed. Hachette, Paris, 1993.

- *Texte et idéologie*, Ed. Quadrige, P.U.F., Paris, 1997.

IRIGARAY, Luce,

-*Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.

- *Speculum de l'autre femme*.- Paris : Minuit, 1974.

JACCARD, Roland,

L'exil intérieur : schizoïdie et civilisation, PUF, 1975.

JAUSS, Hans Robert,

Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1978.

JULIEN, Philippe,

« *Lacan, symptôme de Freud* », in *Esquisses psychanalytiques*, n°15, 1991

KAUFMANN, Jean Claude,

L'invention de soi, Une théorie de l'identité, Hachette Littératures, Armand Colin, 2004.

KHADDA, Nadjet,

Représentation de la féminité, dans le roman de la langue française, OPU, Alger, 1991

KHODJA, Souad,

Les algériennes du quotidien, ENAL, Alger, 1985

KRISTEVA, Julia,

-Les nouvelles maladies de l'âme, Paris, Fayard, 1993.

-Polylogue, Paris, Seuil, 1977.

- Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection, « Tel Quel », Seuil, 1980, rééd.
« Point », 1983

KUSHNER, Eva,

Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine, Paris, Nizet,
1961

LAING, Ronald David,

Le Moi divisé : de la santé mentale à la folie, Paris, Stock, 1983.

LECLERQ Stéfan et VILLANI Arnaud,

Le vocabulaire de Gilles Deleuze (sous la dir. Robert Sasso et Arnaud

Villani), Les Cahiers de Noesis n° 3, Printemps 2003.

LEJEUNE, Philippe,

Le pacte autobiographique, Seuil, 1975.

LESCURE, Jean,

« Introduction à la poétique de Bachelard », in, G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Jean Lescure – 1973

LINTVELT, Japp,

Essai de typologie narrative, « Le point de vue », José Corti, Paris, 1981

LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave,

L'extase matérielle, Coll. « le Chemin », Ed. Gallimard, 1967

LEVI-STRAUSS, Claude

Les structures élémentaires de la parenté, Paris, La Haye, Mouton et
Maison des Sciences de l'Homme, 1967, (1^{ère} édition 1947).

MAALOUF, Amin,

Les identités meurtrières, Editions Grasset & Fasquelle, 1998.

MAISONNEUVE, Jean,

Introduction à la psychosociologie, PUF, Paris, 1973.

MANNONI Octave,

Clés pour l'imaginaire, Editions du Seuil, 1969.

MAURALIS, Bernard,

Les contre-littératures, Paris, P.U.F., 1975.

MAURON Charles,

Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique, José Corti, 1980.

MERLEAU-PONTY, M.

-L'œil et l'esprit, Gallimard, 1985.

-La prose du monde, Paris. Gallimard. 1968

MILLY, Jean ,

-Poétique des textes, éd. Nathan, 1992

-Méthode de critique littéraire, Paris : Armand Colin, 2005.

-Méthodes critiques pour l'analyse des textes littéraire, éd. Nathan 2002.

MILIANI, Hadj,

-Répertoire des thèses et mémoires sur la littérature maghrébine de langue française soutenues dans les universités algériennes et françaises de 1962 à 1982, Oran, CRIDSSH, 1984.

-Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie
L'Harmattan, 2002.

- Des louangeurs au home cinéma en Algérie, Etudes de socio-anthropologie culturelle, L'Harmattan, 2010.

MIRCEA, Eliade

-Méphistophélès et l'Androgyne, Gallimard, 1962

-Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980.

MITTERAND, Henri,

Le regard et le signe, PUF, Paris, 1987.

ONIMUS, Jean.

La maison corps et âme : essai sur la poésie domestique, Paris, PUF, 1991.

PENOT, Michel

Les femmes ou les silences de l'Histoire, Paris, Flammarion, 2001.

PLAZENET, Laurence,

La littérature baroque, Editions du Seuil, Paris, 2000.

PROPP, Vladimir,

Morphologie du conte, Paris, 1970.

POULET, Georges,

La pensée indéterminée. III. De Bergson à nos jours, Paris, Presses universitaires de France, 1990,

RANK, Otto,

Le traumatisme de la naissance, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1968.

RICARDOU, Jean.

«*L'histoire dans l'histoire*», *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967.

RICHARD, Jean –Pierre,

- *Littérature et Sensation - Stendhal, Flaubert* – Ed. Seuil, Points Littérature, 1990.

- *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris : Ed. du Seuil, 1961.

RICOEUR, Paul,

- *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, 2000.

- *Temps et Récit III, Le Temps Raconté*, Editions du Seuil, Coll. « l'Ordre Philosophique », 1985, Coll. « Points Essais », 1991.

- *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, Coll. « L'Ordre Philosophique », 1990, Coll. « Points Essais », 1996.

ROUSSET, Jean,

Forme et signification, Editions Cérès, Paris, 1996.

La littérature baroque en Europe, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1988.

SANTARCANGELI, Paolo.,

Le livre des labyrinthes : Histoire d'un mythe et d'un symbole, trad. M.

Lacau, Gallimard, 1974

SOURIAU, Etienne

Les 200 000 situations dramatiques, Paris, 1950.

STEINER, Georges

Réelles présences : les arts du sens, Paris, Gallimard, 1994.

TADIE, Jean-Yves,

La critique littéraire au XX siècle, Ed. Belfond, Paris, 1987.

TAP, Pierre,

Relations interpersonnelles et genèse de l'identité, Annales, UTM, Homo, n°XVIII,

TABOADA-LEONETTI, Isabel

Stratégies identitaires et minorités : le point de vue du sociologue, dans CAMILLIERI et al. , Paris, PUF,1997.

THERON, Michel,

Réussir le commentaire stylistique, Editions Ellipses, Paris, 1992.

THEVOZ, Michel

Le Corps peint, Genève, SKIRA, 1984.

THOMAS, Joel

Structures de l'imaginaire dans l'Enéide, Paris, Les Belles Lettres 1981.

TOUALBI, Noureddine,

Religion, rites et mutations, Ed. ENAL, Alger, 1984.

TOUALBI, Radia,

Les attitudes et les représentations du mariage chez la jeune fille algérienne, Ed. ENAL, ALGER, 1984.

TUZET, Hélène,

Le Cosmos et l'Imagination, Paris, Jose Corti, 1965.

WITTIG, Monique, *Le Point de vue, universel ou particulier : La Passion*, nouvelles de Djuna Barnes. traduites et préfacées par Monique Wittig, Paris, Flammarion, 1982.

Zourabichvili, François,

Le vocabulaire de Deleuze, Ed. Ellipses, 2003.

THESES :

AZZOUZ, Esma Lamia,

Ecritures féminines algériennes de langue française (1980 – 1997)

Mémoire, voix ressurgies, narrations spécifiques, Université de Nice-Sophia Antipolis, Faculté des lettres Arts et sciences humaines, septembre 1998.

BIVONA, Rosalia

Nina Bouraoui, un sintmo di letteratura migrante nell'area franco-maghrébina, Doctorat, Université de Palerme, 1994.

BENMHAMED, Ahmed,

L'écriture de Nina Bouraoui, "Eléments d'analyse à travers l' étude de cinq romans », Université de Toulouse le Mirail UFR lettres philosophie et musique, juin 2000.

MAYER, Amaëlle,

Identité littéraire et culturelle, l'inteculturalité en littérature dans L'âge blessé de Nina Bouraoui, Université Lumière Lyon II, 2000.

BENTAIFOUR, Nadia,

Ecriture, thèmes et symboles dans « Poing mort » de Nina Bouraoui, Université de Mostaganem, novembre 2004.

MARTINEAU Noémie,

Ecriture du féminin ou écriture au féminin ?, Autour de la question de la femme sauvage chez Kateb Yacine et Hélène Cixous, Université Lumière Lyon 2, Juin 2005.

Dictionnaires :

-*Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, sous la direction de P. BRUNEL, Editions du Rocher, 1999.

-*Dictionnaire de la psychanalyse*, Roland CHEMANA et Bernard VANDERMERSCH Larousse/VUEF, 2003, rééd. 1995, Larousse, Paris.

-*Dictionnaire des symboles*, J. Chevalier et A. Gheerbrant, Robert Laffont, 1997

-*Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, 1972. Ducrot, Oswald / Todorov, Tzvetan,

REVUES :

Université d'Alger, 8ème journées d'étude du dép. de français, 5-6-7 Avril 1986,

« *Discours en/JEU(x) intertextualité ou interaction des discours* », Ed. OPU, 01-1992.

Le français dans le monde, n° spécial, juillet 1996.

Le point, Revue, Hors série, Mars-Avril 2006.

Magazine littéraire, n° 413, octobre 2002.

Expressions maghrébines, "*Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ?*", n° 1-été 2002.

Mythes et réalités d'Algérie et d'ailleurs, Institut des langues étrangères n°6 ; Université d'Alger, 1995, p.25.

Le Magazine Littéraire, *Proust retrouvé*, n° 496, avril 2010, p. 42.

Confluences Algérie, n°1, Editions CMM, Oran/ Editions L'Harmattan, Paris, Automne, 1997.

Etude littéraires maghrébine n°8, Littératures des immigrations 2 : exils-croisés, l'Harmattan, Paris, 1999, p. 131.

La Nouvelle Revue Française, 1^{er} juillet 1967.

Interviews :

- Interview réalisée avec NINA BOURAOUI durant la transmission d'Ex Li bris, animée par PATRICK POIVRE D'ARVOR, Antenne 2, 14 octobre 1992-
- A. DJEBBAR in l'émission « *Double-je* » de France 2, animée par Bernard Pivot, le 23 octobre 2003.
- Interview donnée par Nina BOURAOUI à Cécile DAMER sur le site internet : WWW.amazon.fr, à l'occasion de la publication de *Garçon manqué*, en 2000.
- Interview avec Nina Bouraoui In TRANSFUGE, n°39, avril 2010, p.43.

Sitographie

www.genreenaction.net/spip.php?article3705

www.Wikipédia L'Encyclopédie Libre, 29 juillet 2011.

(<http://w.w.w.Wikipédia>, l'encyclopédie libre,

http://fr.wikipedia.org/wiki/Gender_studies. 31 Juillet 2011.

(<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/>).

Persée, Portail de revues en sciences humaines et sociales, 25 juillet 2011

fr.wikipedia.org/wiki/Nina_Bouraoui

www. <http://resilience-autofiction.over-blog.fr/article-note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet-par-arnaud-genon-42588696.html> jeudi 18 janvier 2007;

[www.e-littérature.net](http://www.e-litterature.net).

<http://www.facebook.com/pages/Nina-Bouraoui/10186353156>

<http://www.magazine-litteraire.com/content/homepage/article?id=19641>

<http://cathetroll.over-blog.com/article-1212206.html> - 19 août 2011

WWW.amazon.fr, à l'occasion de la publication de Garçon manqué , en 2000.

<http://www.md.ucl.ac.be/ama-ucl/edito47.html>

<http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php#FN35>, le 25 août 2011

Annexes



Nina Bouraoui, une danse d'adoration

Nina Bouraoui est née à Rennes en 1967. Très marquée par le travail d'Hervé Guibert et d'Annie Ernaux, elle fait paraître son premier roman, *La Voyeuse interdite*, en 1991 chez Gallimard. Neuf de ses treize ouvrages sont publiés chez Stock (*Le Jour du séisme*, *Mes mauvaises pensées*, *Sauvage...*). Elle a également écrit des chansons pour le groupe Les Valentins et pour Céline Dion.

Parcours :

Fille de Rachid Bouraoui, Haut fonctionnaire international. et de Mme, née Maryvonne Henry, Iconographe.

Etudes : Lycée Descartes à Alger (Algérie), Lycée français de Zurich (Suisse), Lycée international de Ferney-Voltaire, Lycée Louis Massignon à Abou Dhabi (Emirats Arabes Unis). Diplôme : Bachelière

Œuvres : auteur de *La Voyeuse interdite* (1991, **prix du livre Inter** décerné par les auditeurs de France Inter, 1991), *Poing mort* (1992), *Le Bal des murènes* (1996), *L'Age blessé* (1998), *Le Jour du séisme* (1999), *Garçon manqué* (2000), *La Vie heureuse* (2002), *Poupée Bella* (2004), *Mes mauvaises Pensées* (2005, **Prix Renaudot**).

S'intéresse à la littérature (Vladimir Nabokov, Marguerite Duras, Violette Leduc, Hervé Guibert), à la musique, aux animaux (chiens), aux Seychelles, à l'Andalousie et à Paris. Sports : tennis, natation, beach-volley.

Coordonnées professionnelles : c/o Editions Stock, 31 rue de Fleurus, 75006 Paris.

TAGS Nina Bouraoui et Sara Stridsberg: "L'écrivain est un marginal"

Par Adeline Journet (LEXPRESS.fr), publié le 09/05/2011 à 14:45

Invitées au festival Paris en toute lettres, Nina Bouraoui et Sara Stridsberg ont accepté de nous révéler quelques clefs de *Sauvage* et *Darling River*, leurs derniers livres, entre questions métaphysiques sur l'au-delà, marginalité, deuil, peur, violence et désir.

Paris en toutes lettres réunissait samedi 7 mai Nina Bouraoui et Sara Stridsberg, la poésie sensuelle de la plume d'Alger rencontrant les songes glacés de la plume du Nord. Nina Bouraoui revient avec *Sauvage*, l'histoire d'Alya, adolescente d'Alger, confrontée à un deuil insurmontable. Sara Stridsberg publie *Darling River*, une variation sur le thème de Lolita, un regard croisé sur le rapport ambigu et parfois violent des êtres humains à l'objet de leur désir.

Dans *Darling River* et *Sauvage*, la mort est un thème récurrent. Dans *Darling River*, elle tourne autour de l'idée du sexe et de la maternité. Dans *Sauvage*, la mort est plus mystique, souterraine. Pourriez-vous nous expliquer ces choix littéraires ?

Nina Bouraoui Le thème de la mort est lié à la disparition. Je voulais écrire une sorte d'enquête métaphysique. A quoi a-t-on recours pour retrouver les disparus, les morts ou dans tous les cas pour s'en soigner ? Est-ce que le monde dans lequel on vit est seul et unique ou est-ce qu'au-delà de ce monde il y a autre chose ? Dans *Sauvage*, c'est la fin des années 70, il est question d'extraterrestres, de météores, d'un deuxième soleil qui va surgir mais c'est aussi une quête de Dieu. La mort c'est, disons, le ressort du récit car quelqu'un a disparu mais je pense que le véritable noeud du livre c'est la culpabilité.

Dans vos deux livres, la question de la marginalité est centrale. Expérience personnelle ou réflexion littéraire?

N.B. Je ne pense pas que mon héroïne soit une marginale, je trouve le mot étrange, il fait surgir des notions ambiguës telles que "hors-zone", "hors-monde". Alya, au contraire, est vraiment dans le monde, dans ce qu'il a de plus sensuel, de plus naturel et de plus sismique. Plus que marginale, je la vois devenir différente, seule. Seule parce que son parcours de jeunesse a été brisé par un deuil qu'elle n'arrive pas à faire. L'écrivain est forcément un marginal, dans tous les cas c'est forcément quelqu'un de très seul et différent, qui n'appartient pas au monde. Pour les impôts par exemple, l'écrivain n'existe pas, il est inutile car il n'est pas perçu comme un consommateur. Les livres c'est sa façon de s'inscrire dans le monde, d'y trouver une place. C'est lui qui le regarde et qui le traduit, il est la conscience du monde, je nous trouve donc très utiles au final, et si c'est ça la marginalité, soyons des marginaux!

Nina, votre livre retrace un passage de la vie d'Alya. Bien que tous vos livres soient très intimistes, on a l'impression cette fois-ci de lire le livre de votre enfance. Est-ce le cas?

N.B. Je voulais écrire un vrai roman, alors c'est vrai que, "un vrai roman" ça ne veut absolument rien dire, mais il contraste avec ce mot qui existe en France, l' "auto-fiction", dont on qualifie souvent mes livres. C'est un mot qui me révolte un peu car je ne le comprends pas. J'ai toujours fait un travail sur le style, j'ai souvent privilégié la forme même si de moins en moins maintenant. Et c'est vrai que la structure architecturale, c'est à dire la résidence, le quartier d'Alger, cet immeuble c'est en effet là où j'ai grandi mais ça s'arrête là. Alya, c'est une jeune algérienne de 14 ou 15 ans qui grandit là-bas, qui perd son amour de jeunesse. Alors en effet, ce sont des thèmes assez récurrents chez moi mais c'est une autre Algérie, c'est une autre jeune femme. Heureusement que l'on transforme toujours notre vérité et que nos livres ne sont pas des rapports de police, sinon on serait prisonniers de soi-même. Moi j'ai toujours très peur d'être prisonnière de moi-même et de me dire que je réécris toujours le même livre. Peut-être que l'on réécrit toujours le même livre, inconsciemment, mais j'essaie d'avoir toujours d'autres pistes, j'essaie toujours de chercher plus loin, de ne jamais m'arrêter.

S.S. Moi je vois chez Nina l'Algérie comme un décor de la mémoire.

Nina, un des thèmes de *Sauvage* est celui de la peur. Vous faites une différenciation entre la "peur chaude" et la "peur qui donne des larmes glacées". Pourriez-vous nous expliquer ?

N.B. Oui, parce qu'il y a deux formes de peur, il y a une peur tétanisante, qui fige, et une peur qui va donner de l'excitation, du plaisir. Cette peur là c'est celle qui investit le personnage et le pousse à aller vers le danger. Le danger crée du désir, c'est donc ça une peur chaude, une peur excitante et très physique. Le désir, comme la peur c'est se sentir vivant. Moi, longtemps, la peur a gouverné ma vie mais pas de façon immobile, je pense que la peur m'a donné énormément de force. J'avais peur mais je pouvais le faire. Je ne suis pas une intellectuelle, je suis avant tout une artiste, je suis impliquée physiquement dans ce que je fais et quand Alya parle d'elle, évidemment c'est un peu moi. Elle est charnellement et sensuellement impliquée, ce n'est pas seulement des interrogations. Ca revient un peu à ce dont on parlait avant, la mort est au centre et la peur nous permet de ne jamais perdre de vue notre finalité. C'est étrange car on l'oublie souvent, qu'on est mortels. Moi je ne l'oublie jamais. C'est une bonne façon de relativiser les choses et d'avoir beaucoup de pudeur. Notre destin final doit nous rendre extrêmement humbles. On a tous une histoire. A nous d'en faire plus ou moins quelque chose, même si parfois, malheureusement, le destin nous rattrape.

LE SOIR
ÉCHOS

Quotidien marocain d'information générale

Mots contre maux

[Culture](#) | [Fouzia Marouf](#) | 11 juillet 2011

Ecrivain prolifique et inclassable, parvenu à s'imposer dans le sérail littéraire parisien depuis son premier roman, « La Voyeuse interdite », prix du Livre inter, Nina Bouraoui signe « Sauvage » voyage trouble au cœur d'Alger.

« Sauvage » est une nouvelle pierre angulaire à l'édifice que de Nina Bouraoui construit à coups de livres signant définitivement son singulier talent.

Découvrir le nouveau roman d'un auteur, c'est retrouver son univers, renouer avec sa langue, approcher un peu plus ses obsessions, ses joies,

son interprétation du monde. La rencontre avec un livre ou son auteur est finalement un moment de vie fort. Jusqu'où peut se tisser le lien entre le lecteur et l'auteur d'une œuvre ? Si Nina Bouraoui posait la question à travers son onzième roman, « *Appelez-moi par mon prénom* », on y entendait notamment en filigrane : « *L'écriture dévoile-t-elle un auteur ? Révèle-t-elle ce qui touche à l'intime ?* » « *Appelez-moi par mon prénom* », évoquait les jeux de l'amour et de la passion autour de la rencontre d'une femme écrivaine avec un jeune homme de seize ans son aîné. Si Nina Bouraoui, y réunissait en filigrane, les voix de sa famille d'écrivains, Guibert, Ernaux, Leduc, l'écho des amours du couple littéraire que formait Marguerite Duras et Yann André, se profilait au fil de cette valse amoureuse, inscrite dans le monde actuel à coup de sms et d'e-mail. Elle posait de plus, la question de la relation entre le lecteur et son auteur.

Aujourd'hui, l'écrivaine prolifique, l'enfant de l'Algérie où elle vit jusqu'à l'âge de quatorze ans et de la France, signe « *Sauvage* » (Stock), treizième roman, nouvelle pierre angulaire à l'édifice qu'elle construit à coups de livres signant définitivement son singulier talent. L'opus se situe en Algérie

en 1979. L'auteur nous plonge dans l'environnement d'Alya, adolescente qui vit entourée de sa famille dans un immeuble de la capitale. On devine le lieu et les énergies sous le regard de la jeune fille. Un autre personnage inconnu, attendu, constamment évoqué plane dans le quotidien d'Alya : l'année 1980. On appréhende cette nouvelle année qui va clore le chapitre d'une décennie. « *Tout le monde dit que quelque chose va arriver, va changer, que la technologie va dépasser les humains (...)* Alya vit une perte, celle de Sami, un jeune garçon, qui a disparu. « *Un amour choisi* », les liait l'un à l'autre. *Étrange fait traversant cette œuvre, on pense inmanquablement à la décennie qui a suivi, celle des années 90, celle des années noires où des milliers d'Algériens ont disparu...* »

Une inconstance narrative

L'écriture est toujours organique, sensuelle, du côté de la vie. On devine les souvenirs algériens de Nina, qui a également grandi dans un immeuble algérois, qu'elle n'a plus retrouvé depuis son départ à Paris, « *de peur de fermer son enfance* ». Alya vit dans son imaginarium, ouaté de rêve depuis la disparition de Samy, qui a bouleversé la face de son monde. Sa seule compagnie sont les mots. Les mots amis car « *les mots, ça reste quand nos idées s'envolent déjà* ». L'évocation des titres de chansons des seventies de Claude François et Sheila, nous renvoient à certaines séquences des films de François Ozon... On sait le goût de

l'auteur pour certains films d'atmosphère de Sautet ou de Lynch, qu'elle prend plaisir à dépeindre dans ses romans. Et sa phrase au sujet des romans : « *Les livres devraient pouvoir s'écouter comme une musique* ». Inclassable, à mi-chemin entre l'anticipation et le présent, ce récit oscille constamment entre la peur de l'avenir inscrite dans une forme de mélancolie, fuyante, dans la fureur du monde. Déjà, son neuvième roman, « *Mes mauvaises pensées* », récompensé par le prestigieux prix Renaudot 2005, révélait son style tachycardique, sensuel, obsessionnel, où elle dit surtout pour la première fois son amour intarissable de l'Algérie. Confession troublante, inattendue qui lui vaut la consécration du grand public. N'y écrivait-elle pas, « *mes livres sont des paravents* ». Sa seule terre n'est-elle pas l'écriture, « *raoui* » signifiant en arabe « *celui qui raconte* » ? A cette nouvelle histoire, sûr ? Réaliste ? Répondent peut-être les mots d'André Breton, « *il faut laisser les livres ouverts, battants comme des portes* ». ♦ Fouzia Marouf

Baisers brûlants

PORTRAIT de Nina Bouraoui. L'auteure franco-algérienne publie son douzième roman. Elle y dévoile comme jamais sa sensualité, ses souvenirs, son goût des femmes. Dans une nostalgie joyeuse.

Commenter

PAR FRANÇOISE-MARIE SANTUCCI

Elle diffuse une séduction naturelle, calme, douce, enveloppante, féminine. Des sourires. Une façon de ne pas y toucher. « *Vous préférez quel fauteuil ?* » La rencontre a lieu chez son éditeur, Stock, puisque son appartement parisien est en travaux. Un petit trèfle à quatre feuilles, en or, caresse l'espace, au creux de son décolleté, où le tee-shirt noir fait ressortir sa peau bronzée et laisse deviner les seins. Par-dessus, une veste anthracite. Le reste est noir, pantalon et bottes montantes.

Nina Bouraoui, écrivaine, franco-algérienne, obsessionnelle, pudique, libérée, mystique, jolie, homosexuelle (tous les qualificatifs sont d'elles, sauf «jolie»), publie aujourd'hui son nouveau livre. Elle n'ose pas appeler ses œuvres des «romans». *Nos baisers sont des adieux* est pourtant son douzième. Une sorte d'almanach où des filles, des garçons ou des œuvres d'art sont croqués,

brossés depuis la fin des années 70 jusqu'à nos jours, dans le désordre, à l'aune de ce qui la tient, la traverse, la fait vivre: «*Le désir.*» Ses «*baisers*» se nourrissent aussi d'autres chairs. L'Algérie, l'enfance, la jeunesse. Quelque chose de solaire, fait de ruptures et d'emballements.

Commençons par hier. Père haut fonctionnaire algérien du FMI, mère bretonne issue d'un milieu catholique et conservateur, grande lectrice, idéaliste, et son époux plus encore. Ils font naître Nina (Yasmina en vrai) à Rennes et vivent ensuite à Alger dans une ambiance aisée mais pas tant, sans domestiques (on est de gauche, cultivé), il y a également une grande sœur, cinq ans de plus et trois enfants aujourd'hui, femme au foyer et danseuse du ventre à ses heures perdues. Alors que le père court les capitales du monde entier, c'est la mère, la Bretonne, qui fait découvrir l'Algérie à ses filles, le week-end de village en village dans sa vieille guimbarde. Joyeux et détonnant trio que cette blonde et ses deux brunettes explorant un pays arabe sans en parler la langue -que Nina étudia pourtant quinze ans durant. (Navrée par la question de l'identité nationale, elle dit se sentir profondément française même si «*la lumière d'Algérie*» reviendra toujours l'électriser comme une décharge de chaleur.)

La famille est rentrée en France (où tout le monde habite désormais) quand la cadette fêtait ses 14 ans. Puis les pérégrinations ont repris au gré des affectations du père : Zurich, Abou Dhabi. Et enfin Paris, elle seule.

Attention : Nina Bouraoui fait son entrée dans la vie. En entrant dans la nuit, dans les femmes. Le Katmandou, le Boy, ces lieux où les homosexuel(le)s s'encanaillaient pour se débarrasser de la honte, pour se (re)trouver, déployer leurs ailes et leurs appétits dans un univers parallèle. «*J'étais excitée d'échapper à la vie des autres. [...] D'avoir la certitude que le désir, dans notre cas, constituait une sorte de destin*», raconte-t-elle dans *Nos Baisers*. Voilà dix ans que Nina Bouraoui dévoile ce qu'elle écrit désormais sans fard, sans peurs : son goût des femmes. Depuis ses travestissements en garçon d'Alger, cheveux courts et collé aux basques du père, depuis la première humiliation, adolescente à Zurich dénoncée par sa petite amie, depuis sa grande histoire avec «l'Amie», ex-amante qui partage désormais sa vie en âme sœur.

Le désir, donc. Elle est convaincue que l'énergie de l'amour relie les êtres, on la sent sincère, tendre, pleine de cette bonté à partager, il y a dans ce postulat

quelque chose d'assez caricaturalement féminin. Non ? «*C'est peut-être naïf de dire ça, en effet. Mais j'ai un immense besoin que l'amour circule.*»

Paraphrase de fille pour dire «séductrice» ? «*Amoureuse, plutôt. J'adore être portée par cet état d'exaltation. J'ai vécu une multitude de passions. Ce qui n'est pas forcément bon pour écrire. Il faut avoir le cœur qui saigne un peu.*» Elle préfère qu'il saigne, précise-t-elle, que d'être fanée.

Elle a des doigts plutôt courts, ongles ras, sans vernis, des mains fermes, des mains pour attraper, pour vivre, pour tripoter un élastique ainsi qu'elle le fait sans relâche pendant l'interview.

On évoque ces jeunes femmes enamourées qui lui courent après, qui l'insultent lorsqu'elle ne répond pas (aux messages, aux suppliques, aux invitations). «*Des cannibales*», dit-elle presque suavement, et l'on soupçonne qu'en ce domaine elle n'a rien à leur envier. Quoiqu'elle précise, évoquant ces nuits à danser, mater, chasser, qui furent et sont encore le lot de nombreuses amazones : «*Oh [mine lasse et amusée], mais je ne sors plus !*» Malgré sa «*fierté*» de ne pas s'être cachée, sa «*joie*» que jusqu'à Alger ses livres soient bien reçus, elle ne se sent ni porte-drapeau ni vraiment promariage, selon le raisonnement qui ferait de la différence, subie puis revendiquée, l'un des piliers d'une «*identité*» homosexuelle. Et quant aux enfants, c'est encore plus clair : zéro envie, jamais.

Le «*sujet*», comme d'habitude chez elle qui n'écrit «*pas de romans d'aventures, c'est sûr*», il n'y en a pas. «*A part moi.*» Qu'importe, puisque ce «*moi*», elle le traite de mieux en mieux. S'est allégée. A repoussé la peur des autres, des mots, du sexe dans les mots (les scènes entre deux femmes, il y a cinq ans, elle n'avait pas «*l'équilibre*» pour oser les écrire).

Ses phrases, d'une économie, d'une justesse si délicate qu'on pourrait ne pas remarquer le travail «*obsessionnel*» qui les fait naître, ses phrases ont la couleur un peu passée des étoffes laissées au soleil, une couleur d'arrière-saison, un reflet de nostalgie mêlée de fulgurances. Ainsi : «*Notre amour existait mais nous n'arrivions pas à le partager*» ; ou «*J'avançais vers elle, bombardée d'atomes d'azur qui crépitaient comme des insectes*». (Son éditeur, Jean-Marc Roberts, dit qu'elle se (re)met sans cesse en jeu avec l'envie d'en découdre, même si elle a trouvé sa «*propre voix/e*». Elle se cache moins, elle pratique la «*violence du doux*», elle est forte. Tiens, il la verrait bien faire du karaté.)

Nina Bouraoui aime parler de ses livres. L'élastique entre les mains. Souriante. Elle précise, on la sent sincère, ne pas éprouver un amour fou pour elle-même. *«J'ai l'impression d'être différente de mon image, je m'en sens prisonnière.»* On imagine ; parfois peinée qu'on voit (avant tout) sa beauté mais jouant (un minimum) avec, tant elle sait combien cela est charmant, fait vendre, fait fantasmer.

Elle revisitera toujours son enfance, sa jeunesse, l'Algérie. Où elle n'est jamais retournée. Ce pays est une carte postale intime qu'elle tient serrée sur le cœur. *«Je craindrais de refermer quelque chose si j'y allais.»* Refermer la boucle des souvenirs. Le sel sur la peau, le ciel aveuglant, le silence des criques. C'est peut-être un avantage, dit-elle, de ne pas revoir l'endroit où l'on a grandi. Ça fixe une éternité. *«J'aime bien l'adolescente que j'ai laissée là-bas.»*

Nina Bouraoui Les corps électriques

(D. JACOB) Nouvel OBServateur 17 avril 2010

C'est en couleurs, et en Ninarama. Pas classé X, mais pas non plus pour tous publics. **Nina Bouraoui** retrace les splendeurs et misères de sa vie amoureuse, et comme elle a beaucoup aimé, ça prend toute une œuvre, pour raconter ça. Ça commence à Alger (ceux qui ont lu certains de ses livres connaissent déjà son parcours, l'Afrique du nord, la Bretagne, Paris) dans les années 70. Elle est avec sa sœur dans un jardin public. Scène de frayeur primitive, mais non ressentie comme telle alors, non ressentie dans sa densité de frayeur. Un homme. La peur d'être à lui.

«Nous jouions à l'orangerie, les arbres empêchaient le soleil de passer, c'était beau, c'était la nuit dans le jour...» L'homme est là, qui *«devenait tous les hommes d'Alger, marchant dans mon ombre et dans nos rêves.»* Il tente d'entraîner Nina petite, sa sœur, elle, a pris peur, s'est enfuie, revient, crie. Elle s'approche, arrache Nina des mains de l'homme. Vie sauve? Vie heureuse? *«Il n'est rien arrivé, Dieu merci, cela aurait pu être terrible, terrible, ma mère répétait le mot, effrayée, au fur et à mesure des images qu'elle s'inventait.»* La conscience du danger prend feu soudain dans l'esprit de Nina collée contre le corps et blottie sous le regard de sa mère.

Voici Nina revenue, explication trop expéditive, du pays des hommes. Les femmes, donc. Aimées, aussi bien écrites que désirées. Une amie, rencontrée à Paris, l'interroge un jour, lui renvoyant au visage, comme un éclair de soleil quand une montre accroche son reflet, son homosexualité. Ce que Nina raconte de la sorte: «Comme on aurait pu le demander à un alcoolique ou à un toxicomane au sujet de sa dépendance, une amie que je n'avais pas vue depuis quinze ans m'a demandé, rue de Turenne, à l'arrêt d'autobus, dans une bande de soleil qui semblait nous isoler du reste du monde: «Tu as arrêté les femmes?»»

Le nouveau récit de Nina Bouraoui, «Nos baisers sont des adieux», est un «je me souviens» qui serait écrit par l'amour lui-même. Souvenirs de corps et de visages, Diana (Zurich, 1982), Sasha (Paris ces temps-ci). Moments d'attente ou de bonheur érotiques, qu'elle décrit à sa manière pudique/impudique, somptueuse, électrique. «J'étais allongée dans son jardin, je ne voulais plus bouger, c'était le début du printemps, la terre vibrait sous moi et je vibrais sur la terre...» Quel écrivain, aujourd'hui, peut se vanter de manipuler, à mots nus, le désir porté ainsi à incandescence? Quel écrivain sait transformer, comme Nina Bouraoui, ce métal liquide en or, sa somptueuse écriture?

Prix Renaudot

Le prix Renaudot 2005 a été attribué jeudi 3 novembre à Nina Bouraoui pour "Mes mauvaises pensées" (Stock), a annoncé jeudi le jury au restaurant Drouant à Paris. Nina Bouraoui a obtenu 6 voix contre 5 à Alain Mabanckou pour "Verre cassé" (Le Seuil). Le jury compte 10 membres mais la voix du président compte double en cas d'égalité.

Nina Bouraoui s'est déclarée "extrêmement contente" et "bouleversée" de recevoir cette récompense pour "un livre très humain sur les séparations et les rencontres". "Je suis extrêmement contente pour moi, pour le livre bien sûr, et aussi pour mon éditeur qui me soutient depuis des années. C'est vraiment un prix que je partage avec lui, avec les gens que j'aime", a déclaré l'auteure de 38 ans.

"Je suis assez bouleversée, je ne me rends pas vraiment compte", a-t-elle ajouté. "C'est une longue déclaration d'amour de 300 pages à la vie, à l'Algérie, à la France, à l'écriture. C'est un livre très humain, sur les séparations, sur les rencontres, et surtout c'est un long travail littéraire, et ça j'y tiens beaucoup", a expliqué Nina Bouraoui.

"Nina Bouraoui est un grand écrivain, c'est quelqu'un qui a une carrière devant

elle. C'est une voix forte de la littérature d'aujourd'hui", a commenté l'écrivain JMG Le Clézio, membre du jury. "C'est un roman très spontané, très authentique, très près de la vie", a-t-il déclaré, qui a aussi souligné la "sincérité" du livre.

Portrait

Bouraoui, au vertige de soi On ne s'avancera guère en disant que *Mes Mauvaises Pensées*, neuvième livre, le plus ambitieux et aussi le plus maîtrisé, de Nina Bouraoui, va sans doute marquer un véritable tournant dans son oeuvre. Comme le fit en son temps le poétique *Jour du séisme* qui vit émerger, dans les décombres d'une identité fracturée, un "je" blessé, écartelé entre deux cultures (française et algérienne) et deux identités (fille et garçon). Dès lors, la romancière ne va cesser de rassembler les deux parts qui la composent pour retrouver sa "définition". Ce sera *Garçon manqué*, récit autobiographique marquant son adieu à l'enfance et à l'Algérie ; *La Vie heureuse*, où pour la première fois elle affirmait son amour des femmes ; et enfin *Poupée Bella* (1) qui, sous la forme du journal, abordait les strates amoureuses qui la composent et fondent son écriture.

Ainsi, de livre en livre, on pouvait croire Nina Bouraoui libérée de ses peurs et de sa honte. C'était sans compter avec ce double qu'elle a tenté d'effacer après le "trou noir", ainsi qu'elle nomme son brusque départ d'Algérie en 1981, à l'âge de 14 ans, lorsque ses parents décident, en raison de la santé de sa mère, de s'installer en France. "Ce fut une sorte d'enlèvement à l'Algérie, raconte-t-elle à présent. 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 thérapie. Je pensais que j'étais devenue un danger pour les autres alors que je l'étais pour moi seule." Après un court silence, elle reprend : "J'avais le sentiment d'être mon propre monstre, d'être dévorée de l'intérieur." **ALGÉRIE INÉDITE** C'est dans cet état de siège, chez le docteur C., qu'on la découvre, elle ou plus exactement la narratrice de ces *Mauvaises Pensées*, qui n'est pas le récit d'une thérapie mais un "roman-confession" où pour la première fois, la romancière dit s'être amusée "à flirter avec la fiction" et surtout à jouer avec de multiples formes narratives (monologues, dialogues, journaux, lettres) qu'elle a insérées dans un vaste réseau, de liens, de connexions, de correspondances, de superpositions de lieux, de temps, d'images, de voix, de sensations... Le tout remarquablement porté par un style ample et fluide. "Ce livre rêvé fut un défi, car il fallait que j'arrive à faire correspondre des choses qui a priori ne correspondent pas, sans me répéter. J'ai voulu restituer cette parole déliée de la thérapie, cet abandon qui reste tenu, contrôlé, dans une frénésie de vitesse. Il ne pouvait donc y avoir de blanc ou de chapitre."

Si l'on ressent quelques appréhensions à s'engager dans ces longues phrases sinueuses où seule la ponctuation s'offre comme une respiration, très vite on se sent happé par cette vertigineuse spirale qui met à jour tout ce qui fonde la femme et l'écrivain.

A travers cette remontée aux origines, cette vaste entreprise de reconstruction de soi, émerge toute la géographie intime, physique et amoureuse de cette "déracinée". Avec ses lieux familiers aux lecteurs : la rue Saint-Charles, où l'adolescente devient française ; Zurich et Diane, qui la révèle cruellement à elle-même ; Rennes et ses grands-parents français, à qui manque la force d'aimer. Et surtout une Algérie inédite dans la manière dont Nina Bouraoui l'aborde frontalement. Une Algérie sensuelle, lumineuse, où naît son désir des femmes, sa quête absolue de beauté mais aussi une terre énigmatique, silencieuse, quand la fillette manque de se noyer à Zeralda. Au coeur de ce secret, fondateur de ses peurs, c'est la découverte de la mort, la fin de l'innocence et la perte de l'enfance. Avant le déracinement et l'éclatement de la famille.

"L'Algérie est dans mon coeur qui saigne, c'est ce flux qu'il faut arrêter ou tout du moins contenir..." Par le silence, l'effacement de son double fantôme ; par les mots et les lettres à ce père, absent, resté à Alger. Un père tendre, fraternel, complice. "Je suis le fils de mon père (...) dans ce prolongement des sangs, de l'écriture qui saigne, je sais que l'écriture vient de lui." Et de ce corps maternel asthmatique, qui souffre, étouffe de l'amour qu'il n'a pas reçu. "Ma mère a doublé ses baisers sur moi pour remplacer les baisers de sa mère qui manquaient. Ma mère s'est embrassée par moi, mon corps a été le support de son corps."

Amour filial, protecteur, fusionnel, amour qui définit autant qu'il asphyxie... Strate après strate, c'est tout l'édifice amoureux de Nina Bouraoui qui se recompose sous nos yeux : avec ses promesses, ses désirs, ses éblouissements (Hervé Guibert, son "amant de papier") ; ses manques, ses silences, ses hontes, ses blessures secrètes, ses faux-semblants. Comme avec la Chanteuse, l'idole de sa jeunesse, qui, dans le tourbillon de la célébrité, des concerts, des tournées, l'entraîne durant trois ans hors de la vie. "Elle prenait ma force, sa voix recouvrait ma voix. (...) Je ne voulais plus écrire et je ne voulais plus aimer. Mon écriture est revenue lorsque j'ai rencontré l'Amie."

Clé de voûte de l'édifice, c'est le double-miroir d'une enfance orpheline, qui se retrouve en l'autre, se répare, se réinvente ; l'Amie, c'est aussi l'ange gardien qui chasse les peurs, ôte la culpabilité et la honte ; la sauve de tout en la réconciliant avec elle-même et la vie. "Plus qu'un lien, c'est une évidence", dit Nina Bouraoui, visiblement émue d'évoquer celle qui est à la source de presque tous ses livres. "Avec elle, il n'y a plus d'exil amoureux, je suis bien partout."

Homosexualité

Nina Bouraoui a signé en octobre 2004 le manifeste en faveur de l'homoparentalité signé par un certain nombre de personnalités homosexuelles. D'autre part, elle n'a jamais caché ses préférences sexuelles comme en témoigne l'interview ci-après.

Mots-clés : Filiations /autofiction /genre /Algérie/labyrinthe/femme/ devenir.

Résumé :

Dans cette thèse, nous avons tenté de circonscrire un état d'être d'une romancière qui à l'instar des autres écrivains ne perpétue que cette tentative d'aller vers soi sans s'y perdre. L'Algérie va constituer ce port d'attache qui tout au long de sa production semble fonctionner comme une obsession. De son exil forcé, de cette coupure, Nina Bouraoui va vivre le déracinement d'un être marqué par le sentiment de la perte et de l'errance. Plus qu'un nouveau genre littéraire, l'autofiction serait de refuser l'idée d'une vérité univoque où le sujet va se remettre lui-même en question, ne pouvant se réaliser que par la littérature, il devient un sujet en devenir. Ce travail va montrer comment Nina Bouraoui va inventer un autre soi-même en alliant fiction et biographie, pour échapper un moment à son labyrinthe intérieur. S'écrire serait annihiler les frontières, pour devenir autre. Ses mots vont tenter de retrouver un point central, apaisant et serein. Transfigurer et réorganiser le monde pour qu'il soit à la mesure de ses aspirations, tel est le rêve bouraouien.

Key words: Filiations / auto-fiction/ gender / Algeria / labyrinth / woman / becoming.

Abstract :

In this thesis, we tried to identify a state of being of a novelist who, unlike other writers, only perpetuates the attempt to go towards the self without getting lost in it. Algeria will represent that home base which, throughout the whole production, seems to function as an obsession. From this forced exile, this cut, Nina Bouraoui will live the uprooting of a being marked by a sense of loss and homelessness. More than a new literary genre, the auto-fiction would refuse the idea of a univocal truth where the subject will put himself in question, being able to achieve himself only through literature, he becomes a subject in the process of becoming. This work will show how Nina Bouraoui will invent another self, combining fiction and biography, to escape for a moment from her inner labyrinth. Writing oneself would annihilate the border to become someone else. Her words will try to find a focal point, serene and soothing. Transforming and reorganizing the world to the extent of her aspirations, this is the Bouraouian dream.