

AMAËLLE MAYER
MAITRISE DE LETTRES MODERNES
SOUS LA DIRECTION DE MONSIEUR CHARLES BONN

IDENTITE LITTERAIRE ET CULTURELLE :

L'interculturalité en littérature dans

L'Âge blessé et Le Jour du séisme

de Nina Bouraoui.

UNIVERSITE LUMIERE LYON II

ANNEE 1999-2000

« Nous sommes les habitants d'un lieu
comme, à part ou moins égale, d'une mémoire.
Un lieu n'est que de mémoire, en fait. »
Mohammed Dib¹ .

INTRODUCTION

Le point de départ de notre interrogation, est une simple observation : les romans de Nina Bouraoui sont rangés en bibliothèque et en librairie aux rayons « littérature française ». Pourtant, ce même auteur fait partie du *corpus* de certains ouvrages critiques concernant la littérature maghrébine¹. Une difficulté de classement semble alors apparaître. A quelle « littérature » peut-on ou doit-on rattacher Nina Bouraoui puisque critiques, libraires, et bibliothécaires ont un regard divergent sur une même œuvre ? La localisation de cet auteur à l'intérieur d'un courant déjà existant semble donc problématique. Ceci pourrait s'expliquer par des raisons biographiques. Nina Bouraoui, née en France d'un père algérien et d'une mère française, a vécu les quatorze premières années de sa vie en Algérie. De là ce « double » classement selon que l'on veuille mettre en valeur ses origines française ou maghrébine. Cependant, il nous semble que ce problème de classement, au-delà de toute référence biographique, renvoie à une question délicate en littérature, celle de l'interculturalité. Comment classer, en effet, un auteur dont l'imaginaire prend sa source dans deux cultures différentes ? Quelles incidences ce dialogue entre deux rives a-t-il sur la forme même des écrits ? Les œuvres de Nina Bouraoui nous conduisent alors à nous interroger sur ce que nous avons appelé « l'identité littéraire et culturelle ». Avant d'avancer dans notre réflexion, il nous semble utile de rappeler la définition de la notion d'identité, tant son emploi est fréquent.

Paul Ricoeur dans la revue *Esprit*² de juillet 1988 définit à partir de deux usages majeurs du concept d'identité - identité comme *mêmetè* (du latin *idem*) et identité comme soi (du latin *ipse*), quatre facettes de cette notion.

L'identité est d'abord conçue comme *mêmetè*. Elle implique un sens numérique : deux occurrences d'une même chose désignée par un nom invariable ne constituent pas deux

¹ Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, Editions Revue noire, 1994, p.83.

¹ Voir entre autres, les ouvrages de Marta Seggara, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp.139-140 et de Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Edition Karthala, pp.93-94.

choses différentes mais une seule et même chose. Identité signifie ici unicité et son contraire est pluralité.

La seconde valeur de la notion d'identité vient de l'idée de ressemblance extrême. Deux êtres sont dits identiques quand ils sont substituables l'un à l'autre. Le contraire est ici différent.

Le troisième sens inclut la continuité ininterrompue dans le développement d'un être entre le premier et le dernier stade de son évolution. Le contraire étant la discontinuité. Le critère de changement dans le temps entre en ligne de compte.

Ce troisième sens induit alors la quatrième valeur de la notion d'identité, à savoir celle de permanence dans le temps qui s'oppose à la diversité.

Le rappel des différents sens que peut prendre ce mot nous a semblé nécessaire mais aussi intéressant puisqu'il nous permet d'analyser avec plus de précision le libellé du sujet. En effet, la notion d'identité sert ici de lien entre deux autres concepts, le « littéraire » et le « culturel ». Dans les expressions « identité littéraire » et « identité culturelle », prises indépendamment l'une de l'autre, le terme « identité » a sa première valeur, celle d'unicité. L'identité littéraire renvoie, selon nous, au problème du genre, c'est-à-dire à ce qui permet d'identifier un écrit comme étant un roman, un poème, une pièce de théâtre... L'identité culturelle, concerne plus directement l'auteur : son appartenance à une culture donnée le détermine dans son rapport au monde et lui confère un imaginaire qui lui est propre. Toutefois, le terme « identité », lorsqu'il relie par la conjonction « et » les deux adjectifs, peut être investi de nouvelles valeurs, celles de « ressemblance extrême » et de « continuité ininterrompue ». Nous sommes alors amenés à nous demander en quoi l'identité culturelle pourrait définir l'identité littéraire. Quelle est l'interpénétration de ces deux sphères ? Le « culturel » peut-il ou doit-il être un prisme de lecture pour l'analyse du « littéraire » ? Lorsque un auteur « jongle » entre deux cultures, que son identité relève de l'interculturel, cela a-t-il des conséquences sur sa production littéraire et sur « l'identité » des textes ?

Pour tenter d'apporter une réponse à ces questions, nous nous appuyerons sur les deux derniers ouvrages de Nina Bouraoui, *L'Âge blessé*³ et *Le Jour du séisme*⁴.

² Paul Ricoeur, « L'identité narrative » in *Esprit*, n°7-8, juillet-août 1998, pp.295-314.

³ Nina Bouraoui, *L'âge blessé*, Paris, Fayard, 1996.

⁴ N. Bouraoui, *Le jour du séisme*, Paris, Stock, 1999.

Ce choix s'explique, tout d'abord, par la continuité qui existe entre ces deux oeuvres.

Les deux romans sont liés par une thématique commune qui entraîne des images récurrentes : l'imaginaire à l'œuvre dans les textes opère une recherche sur son enfance et s'interroge sur le rapport au corps, à la mémoire. Certains indices nous amènent à penser que *Le Jour du séisme* n'est que l'approfondissement d'interrogations abordées dans *L'Âge blessé*. La deuxième constante est l'emploi du « je », pivot autour duquel tourne la structure romanesque des deux textes.

Il nous a aussi semblé intéressant de s'interroger sur des romans qui, de par leurs publications récentes, sont encore « vierges » de lectures critiques. Quelques ouvrages se sont prêtés à l'étude de l'œuvre de Nina Bouraoui mais, en général, ils ne font référence qu'à ses deux premiers romans⁵.

Nous nous proposerons donc, dans ce travail, d'étudier *L'Âge blessé* et *Le Jour du séisme*, selon trois principaux axes.

Dans un premier temps, nous essaierons de mettre en lumière les spécificités de l'écriture de Nina Bouraoui aux niveaux thématique et stylistique en tentant de dégager les thèmes récurrents, les images obsédantes qui parcourent les deux textes.

Cette étude nous amènera alors à aborder la question du genre des écrits de Nina Bouraoui. Nous nous demanderons à quelle catégorie générique ses oeuvres appartiennent et dans quelle mesure nous pouvons parler de « mélange des genres » pour les caractériser.

Cette interrogation sur le genre conduit inévitablement à aborder le problème du classement en littérature. Nous chercherons à déterminer le *corpus* que l'œuvre de Nina Bouraoui pourrait intégrer. Nous serons alors peut-être amenés à remettre en cause le travail de l'histoire littéraire, qui a tenté de classer les auteurs en fonction de leur appartenance géographique, classement qui induirait une « ortholecture » .

Si l'interculturalité du scripteur a une quelconque incidence sur sa production, les romans de Nina Bouraoui ne seraient-ils pas la manifestation d'une nouvelle entité littéraire qui ne répondrait à aucun classement préétabli ?

⁵ Nous pouvons citer, entre autres, la thèse et les articles de Rosalia Bivona consacrés à *La voyageuse interdite*, (Paris Gallimard, 1991) et à *Poing mort*, (Paris Gallimard, 1992).

PREMIERE PARTIE

L'ECRITURE DE NINA BOURAOUI

Au centre de la création littéraire, se trouve une sorte de pacte entre l'écrivain et le lecteur, placés de part et d'autre du réel. L'acte de création est, pour l'écrivain, la transfiguration du réel dans la perspective d'une vision du monde, une forme de saisie du monde. Quant au lecteur, son adhésion à l'œuvre et la jouissance esthétique qu'il en tire dépendent de sa faculté à trouver son compte dans cette représentation de l'univers.

Au principe de toute création, il y a donc une dissociation fondamentale entre l'acte de créer et le matériau, à savoir le réel en tant qu'il recouvre le domaine infini de l'expérience humaine, qu'elle soit collective ou intime.

Le spectre thématique d'une œuvre littéraire ne représenterait-il pas, alors, les points d'ancrage au réel de la conscience de l'écrivain, les stigmates de sa rencontre avec le monde ? Si nous admettons une réponse positive à cette question, l'étude thématique des deux ouvrages de Nina Bouraoui, *L'Âge blessé* et *Le Jour du séisme*, nous renseignerait sur le rapport que notre auteur entretient avec le réel.

Dans cette première partie, que nous avons intitulée, de manière un peu générale, « L'écriture de Nina Bouraoui », nous tenterons, donc, de mettre en lumière les thèmes obsessionnels de Nina Bouraoui, ses « blessures symboliques » pour reprendre une expression de Bettelheim.

A cette fin, nous effectuerons une lecture précise du texte, lecture qui nous conduira à nous arrêter sur trois points principaux : la relation à la terre, la place de la mémoire et la question de la communication dans les œuvres étudiées.

I. UNE ECRITURE DE LA TERRE

Il nous a semblé pertinent de nous attacher à la thématique de la terre concernant Nina Bouraoui. C'est, en effet, un auteur qui « appartient » à deux pays, deux sols, deux terres : peut-être pouvons nous penser que l'attachement à l'élément « terre » sera mis en avant. De plus, le titre même de son dernier texte publié, *Le Jour du séisme*, comporte une référence à la terre, ce qui pourrait laisser entrevoir la place accordée à celle-ci dans l'écriture des textes. Comment le thème de la terre est-il abordé dans *L'Âge blessé* et *Le Jour du séisme*, et quelles relations les personnages entretiennent ils avec cet élément ?

A/ L'image de la forêt :

Le rapport à la terre tient une place primordiale dans le roman *L'Âge blessé* puisque le lieu où se déroule l'intrigue est une forêt : en effet, le roman met en scène une vieille femme centenaire, vivant retirée dans la forêt. Le choix du lieu, et plus précisément l'opposition instaurée entre la forêt et le village, est selon nous déterminant quant à la compréhension du texte.

La vieille semble avoir choisi cette vie en forêt, où elle trouve réconfort et sécurité. La forêt apparaît comme un deuxième corps, un corps qui protège des autres : « La forêt est bonne, elle disculpe, protège du regard, [...], rassemble les branches pour me cacher. » (p.10). Cette image d'un corps, dans lequel on aime à se fondre, n'est pas sans rappeler l'image du corps de la mère. Il semble, d'ailleurs, que se soit la relation recherchée par la vieille qui avoue : « Je suis son enfant » (p.10). Le personnage vit alors en sauvage, de la vente de ses fagots. Sa vie et ses attitudes presque animales - elle « avance accroupie » (p.15) - l'excluent de toute vie sociale, puisqu'elle est considérée par les habitants du village comme « la folle, la sorcière ». La narratrice n'a donc pas accès aux lieux de socialisation, tels que les maisons ou l'église : c'est un personnage condamné aux seuils : « J'entasse les fagots au seuil

des habitations. Je ne rentre jamais. Je suis interdite, repoussée. » (p.12), puis plus loin dans le roman : « Je tombe aux marches de l'église blanche, (...) je m'agenouille au seuil du temple. » (p.83).

Cette opposition village-forêt, qui correspond en fait à une opposition entre l'ordre et le désordre, est aussi un *topos* de la littérature médiévale. En effet, la forêt, dès le Moyen-Âge, est associée à tout ce qui relève du domaine du sauvage, des pulsions, de l'indompté, tout ce qui suscite l'inquiétude. C'est aussi le lieu de la folie, et en même temps de la vraie vie, le lieu des renaissances, des ressurrections. Enfin, la forêt est le domaine de l'être tandis que la société est celui du paraître. Ainsi, dans l'ouvrage de Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*¹, le séjour en forêt du héros correspond à une quête de soi, un dépassement spirituel, à l'apprentissage de la maîtrise de soi.

Ce détour par la littérature médiévale nous semble pertinent pour deux raisons : d'une part, il permet de se rendre compte que l'image de la forêt appartient à l'imaginaire occidental, d'autre part il éclaire le personnage de la vieille. Celle-ci est, en effet, bien présentée comme ayant un rapport privilégié avec la nature puisqu'elle a « accès au feu, à l'eau, aux rouleaux du vent » (p.10). De plus, sa vie en forêt lui permet d'aller à la recherche d'elle-même et plus précisément de son enfance.

B/ Un rapport fusionnel à la terre ou l'image de la « terre-mère » :

Un thème récurrent de *L'Âge blessé* et du *Jour du séisme* est l'attachement à la terre, le rapport organique qui unit les narratrices à la terre. Ce rapport presque fusionnel est lisible dès les *incipit* des « romans » ; c'est pourquoi nous nous attacherons à leur étude précise, tout en nous appuyant sur le reste de l'œuvre.

Comme nous venons de l'évoquer, le personnage de la vieille dans *L'Âge blessé* entretient un rapport privilégié avec la forêt et plus précisément la terre, le sol. Dès la première page du roman, elle nous est présentée en contact direct avec la terre : « Je gravite à l'horizontale, fixée à la terre [...] » (p.9). Le verbe « graviter » renvoie au domaine de l'astronomie, le verbe « fixer » renvoie lui, plutôt, au domaine de la géométrie. L'emploi de

¹ Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, Paris, Honoré Champion, édition de 1991.

ces deux verbes fait apparaître l'image d'une femme retenue à la terre comme par un champ magnétique, prisonnière d'un axe dont elle ne pourrait se défaire. Cette dépendance vis à vis de la terre se confirme quelques lignes plus loin : « [son] visage est dans la boue, [elle] perd ses traits, [son] corps se mêle au mousse » (p.9). L'attraction irrésistible pour la terre se mue alors en une véritable fusion avec celle-ci. Les limites corps/terre semblent s'effacer, le corps se fait terre, l'épouse dans une relation presque érotique. Cette idée de fusion est confirmée par l'emploi du verbe « jouir ». Ainsi, à la page 12 : « Je jouis de l'air, de la lumière [...], je jouis du chant des oiseaux et de la plainte des louves [...] ». Nous entendons, ici, le verbe jouir au sens que lui donne Lacan. D'après ce-dernier, la jouissance provient de l'homogénéité, de la sensation de former un tout, d'être indistinct de notre entourage. Cette interprétation inscrit l'emploi du verbe «jouir » dans la thématique de la fusion corps-terre. Mais cette symbiose avec la terre s'approfondit au cours du roman puisque, petit à petit, la vieille devient forêt, matière, son corps va comme se fossiliser : « Je suis un arbre malade [...]. Je deviens peu à peu transparente, végétale. Une tige sucée.» (p.35) . Nous assistons à une véritable réification du corps, qui est partie intégrante de la nature.

Cette symbiose avec la terre se traduit aussi par l'activité de la vieille. En effet, celle-ci creuse la terre de ses mains nues, supérieures à n'importe quel outil : « Mes mains [...] dévastent la matière, elles grattent, cherchent le trésor. » (p.16). Comme la terre est investie d'un rôle maternel, c'est aussi le « lieu d'origine ». La quête des entrailles de la terre est, donc, étroitement liée à la recherche symbolique de l'autre elle-même, son enfance : « Je m'enfonce vers des boyaux sombres, [...], je cherche un plan nu, la première écorce, la note, le ton des bruissements, ma petite enfance. » (p.16). Creuser la terre équivaut, alors, à déterrer son passé, à le faire revivre par l'intermédiaire de la mémoire : « J'assainis, je débarrasse, j'ouvre le sol pour un autre sol, le canton de ma mémoire » (p16). Cette recherche de soi pourrait être mise en relation avec l'étude de l'image de la forêt. En effet, d'après Gaston Bachelard², la forêt possède une valeur onirique, puisque, en forêt, on a l'impression de s'enfoncer dans un monde sans limites. De plus, la forêt est dotée d'une dimension temporelle : « il n'y a pas dans le règne de l'imagination de jeunes forêts »³. La forêt est le lieu d'un « avant-moi », d'un « avant-nous », elle est « le règne de l'antécédent »⁴. Toujours selon Bachelard, la forêt est

² G. Bachelard, « L'immensité intime », in *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F, 1957, pp. 168-190.

³ *ibid.*, p.172.

⁴ *ibid.*

associée aux souvenirs, mais à des souvenirs centenaires : « Mes plus anciens souvenirs ont cent ans ou un rien de plus »⁵ affirme-t-il. Le choix, effectué par Nina Bouraoui, de placer son personnage et sa quête dans une forêt est donc, consciemment ou inconsciemment, motivé par les résonances qu'engendrent ce lieu dans l'imaginaire des lecteurs.

Le thème du rapport fusionnel, unissant le corps et la « terre-mère », est aussi central dans *Le Jour du séisme* : la terre est bien présentée dans un rôle maternel : « Ma terre est une mère, attentive » (p.64). Cependant, contrairement à la terre de *L'Âge blessé*, qui n'était pas nommée, qui était plutôt à prendre dans son sens générique, la terre, dans *Le Jour du séisme*, sera une périphrase pour nommer l'Algérie.

Le Jour du séisme est, en effet, le récit du tremblement de terre qui toucha Alger dans les années 80. Mais, comme dans les romans précédents de N. Bouraoui, l'*incipit* n'a rien de traditionnel, il retranscrit les impressions du « je » narrateur face à ce séisme. L'attachement à la terre est marqué dès le premier mot du roman : l'auteur emploie, en effet, le pronom possessif « ma » pour désigner la terre. Ainsi : « Ma terre tremble [...], Ma terre se transforme [...] Ma terre devient fragile » (p.9). La répétition du possessif inscrit la relation à la terre dans un rapport d'appartenance, voire d'interdépendance. Le « je » est soumis aux mouvements de la terre : « J'épouse ses variations » (p.9). Le terme épouser signifie « s'adapter exactement à », ce qui implique une identification et la création d'une unité : le « je » ne forme plus qu'un avec la terre. On comprend alors pourquoi les verbes exprimant la rupture, la modification sont autant appliqués à la terre qu'à l'instance narrative : puisque la terre « se transforme », « je change ».

Ce rapport d'appartenance, de fusion avec la terre se poursuit, s'approfondit même à la page 11. Nous assistons, en effet, à une véritable confusion entre la terre et le corps, confusion qui provient du brouillage des frontières entre l'humain et le tellurique. La terre est personnifiée : « elle est vivante et incarnée », « elle gémit ». Cependant, l'indétermination des limites terre/corps est due, avant tout, à l'évocation « d'un homme », dont les caractéristiques sont plutôt énigmatiques. Il est, tout d'abord, marqué par sa toute-puissance puisqu' « il tient le monde dans sa main ». Cette image évoque, dans l'imaginaire collectif, une force surnaturelle, voire Dieu. De plus, cet homme revêt tous les attributs du « monstre », si celui-ci se comprend

⁵ *ibid.*

comme ce qui est composite, hétéroclite, qui n'est pas de l'ordre de la représentation. Sa description mélange aussi bien des éléments humains que telluriques : il a bien un « visage », des « muscles », des « gestes », mais son « visage est sans trait », ses « muscles en pierre ». Cette présentation frôle donc le fantastique. Ses actions sont, elles aussi, de l'ordre du monstrueux : il « fouille, éventre, déforme » . Cet homme, d'après la description qui en est faite, peut être considéré comme une métaphorisation ou personnification du séisme. La terre prend donc des attributs humains, tandis qu'à l'instance narrative sont appliqués des attributs telluriques : « [son] ventre » est caractérisé par une série nominale, faisant plutôt référence au centre de la terre qu'au corps. Il est assimilé au « feu du magma, sa lave, son terreau ». Nous retrouverons, d'ailleurs, cette image plus loin dans le roman. Aux pages 50-51, le « je » avoue : « Je suis attachée à ma terre, [...]. Je suis à l'origine de la terre, un ventre brûlant. ». Une fois encore, on note la même assimilation de la terre au « je », assimilation autorisée par un procédé métonymique. Le « ventre » peut, en effet, évoquer les « entrailles » de la terre, alors associée à la chaleur.

Le passage que nous venons d'expliquer, difficilement compréhensible à la première lecture, joue donc sur le mélange de deux registres que l'on s'efforce normalement de séparer : celui de l'humain, de la personne et celui de la terre. Il s'opère alors une véritable fusion, voire une symbiose, puisque la terre et le « je » s'échangent leurs caractéristiques. Cette fusion corps-terre est un leitmotiv du roman : on retrouve, en effet, la même idée à la page 81: « la terre est mon corps ». Cette image est, d'ailleurs, pleinement achevée à travers la métaphore de la terre-corps. La terre est comparée, à plusieurs reprises, à un corps vivant et souffrant : « La terre est un vrai corps » (p.47), « ma terre est un corps blessé ».

Il existe alors réellement une perte des frontières entre l'homme et la terre.

C/ Le séisme comme rupture :

Le rapport à la terre n'est cependant pas traité de la même manière dans les deux romans. Dans *Le Jour du séisme*, la terre est présentée comme une matière certes vivante, mais violente avant tout.

Puisque, nous l'avons vu, il y avait identification entre le moi et la terre, le séisme correspond donc à un ébranlement du sujet, voire à une véritable perte d'identité. L'attachement organique à la terre entraîne une dépendance du moi face à celle-ci : que la terre se déchire équivaut à une rupture du moi : « La terre s'en va. [...] je perds mes définitions, [...] je perds ma biographie » (p15). Ce qui retient notre attention ici est l'utilisation du mot « biographie ». Cela implique, en effet, que la vie de la narratrice était écrite dans cette terre maintenant dévastée. La terre apparaîtrait, donc, comme le lieu où s'inscrit, s'écrit notre vie. Nous pourrions peut-être parler, ici, de « terre papier », c'est-à-dire, qu'il se serait effectué un transfert de support pour le travail d'écriture. Pour écrire et retrouver son passé, rien ne sert de le transcrire linéairement, mais il faut fouiller la terre. Nous retrouvons là un thème déjà présent dans *L'Âge blessé*. Cette image de la « terre papier » expliciterait alors le titre donné à cette partie, « l'écriture de la terre ». Le « génitif » est, certes, à interpréter comme un génitif objectif - dans le sens où la terre est l'objet de l'écriture, le thème -, mais il peut aussi être lu comme un génitif subjectif : la terre serait alors « sujet » de l'écriture, en tant que lieu qui « dessine » ou marque l'identité.

Le séisme prend, donc, valeur d'image, de métaphore. Il s'effectue un glissement de sens de catastrophe naturelle, géographique à celui d'ébranlement de l'identité. A partir d'un séisme géographique, Nina Bouraoui met donc en scène son « séisme identitaire ». En cela, elle s'inscrit dans une tradition littéraire maghrébine.

L'image du séisme pour évoquer un mal-être est, en effet, récurrente dans la littérature maghrébine, qu'elle soit de langue française ou arabe.

Ainsi Tahar Ouetar, dans son roman *Le Séisme*⁶, emploie-t-il le séisme comme métaphore de la rupture. Dans ce roman, on relève, d'ailleurs, un double emploi de cette image. Le personnage principal, le cheikh Boularouah, effectue un voyage dans sa ville natale, Constantine, après dix années d'absence. Il est choqué par les bouleversements qui ont affecté

⁶ Tahar Ouetar, *Le séisme*, Alger, Société Nationale d'Édition et de Diffusion, 1981, traduit de l'arabe par Marcel Blois.

sa société, ne parvient pas à accepter les changements économiques, sociaux, synonymes pour lui de débauche et de dépravation. Cela correspond à un véritable séisme : « le Tremblement de Terre a déjà atteint Constantine. [...] La Constantine authentique n'existe plus » (p.18). Il a alors recours à la sourate du *Coran*⁷ dans laquelle le séisme correspond à un châtement envoyé par Dieu pour punir les mécréants : « Le séisme renversera tout de fond en comble, tel que nous le décrit le Coran », « cette faute, seul un tremblement de terre sans précédent peut l'expier » (p.54). Mais, au cours du roman, c'est peu à peu le personnage lui-même qui sera pris de vertige, victime de l'ébranlement de ses principes, de sa personnalité, victime d'un « tremblement de terre » intérieur ; cela le conduira, d'ailleurs, à la folie : « Il ne pouvait plus distinguer son chemin, ne savait plus pourquoi il se trouvait là ; un vertige s'emparait de lui, la terre se déroba sous ses pieds. » (p122).

De même, le roman *Zenzela*⁸ d'Azouz Begag, a-t-il pour thème principal le séisme et ses ravages. « La Zenzela » est, en effet, le nom donné au séisme, personnifié dans l'image d'une « ogresse », qui « avait faim » et à qui « il fallait donner des tonnes de cadavres pour assouvir son appétit » (p.43). Ce roman met en scène une famille d'immigrés algériens, dont le rêve est de retourner vivre au pays, dans la maison qu'ils se font construire à Sétif. Mais, à la suite d'un séisme, la maison du retour s'écroule, emmenant avec elle les espoirs et les rêves. Le séisme condamne donc la famille à rester en France, condamne l'avenir, et oblige les parents à vivre dans le passé. Farid, le fils aîné de la famille constate, en effet :

[...] La vie c'était ça, une ligne blanche qu'on n'osait pas franchir, des mots de merde qu'on ne savait pas déchiffrer, une maison qu'on bâtit et qui s'écroule, un temps passé qui se noie, un autre à venir qui ne vient pas [...].(p.139)

Comme la narratrice du *Jour du séisme*, Farid , qui a survécu à un séisme, s'en trouve marqué à jamais, le séisme s'est inscrit dans son corps : « Je ne sentais plus l'ordre des choses [...]. Mon corps avait enregistré ces ondes pour tout la vie » (p.28).

Le séisme est, toutefois, aussi utilisé comme image pour rendre compte des sentiments tels que l'amour, « expérience tellurique » (p.78), l'angoisse ou la tristesse. Ainsi, le père de famille,

⁷ Sourate XCIX, « Le secouement » : « Quand la terre sera secouée de son secouement, Quand la terre vomira ses charges [...], Ce Jour-là [...] Qui aura fait un atome de bien le verra, Qui aura fait un atome de mal le verra », *Le Coran*, Paris, Traduction de Jacques Berque, Albin Michel, 1995.

⁸ Azouz Begag, *Zenzela*, Paris, Le Seuil, «Point Virgule », 1997.

lorsqu'il apprend que sa maison s'est écroulée « tremblait comme une terre à la merci d'une secousse tellurique » (p.138). Le séisme chez Azouz Begag dépasse bien le phénomène géologique pour signifier un bouleversement intérieur.

Le parallèle tracé entre Nina Bouraoui et des auteurs maghrébins confirme l'emploi du séisme comme métaphore, presque figée, permettant d'exprimer une période de profonds bouleversements. La terre a donc une place essentielle dans les romans de Nina Bouraoui : elle est le lieu des origines, associée à la figure maternelle ; elle est aussi l'endroit où se construit l'identité, l'être en devenir. Par conséquent, le séisme, en tant qu'il touche à cette « terre-mère », attachée à la définition du moi, correspond à un ébranlement du passé. Cela nécessite, alors, une nouvelle prise de position par rapport au réel.

Le « je », du roman *Le Jour du séisme*, semble accepter ce remaniement de la relation au réel. Il passe par l'intervention salvatrice de la mémoire : celle-ci apparaîtrait comme le seul salut possible face aux transformations imposées par la catastrophe. L'écriture de Nina Bouraoui ne pourrait-elle pas alors être qualifiée « d'écriture de la mémoire » ?

II. UNE ECRITURE DE LA MEMOIRE

Le thème de la mémoire tient une place prépondérante, aussi bien dans *L'Âge blessé* que dans *Le Jour du séisme*. Nous nous interrogerons alors sur le rôle de cette mémoire et les raisons qui poussent les « je » narrateurs à y recourir.

A/ La mémoire comme « moteur » de l'écriture :

Afin de montrer le rôle essentiel que joue la mémoire dans les deux récits de Nina Bouraoui, nous allons essayer d'appliquer un schéma d'analyse traditionnelle de roman, « le schéma quinaire ». Ce modèle mis en place par Paul Larivaille⁹, proposé à l'origine pour rendre compte de la séquence narrative élémentaire des contes, induit que toute histoire se ramènerait à une suite logique constituée de cinq étapes. L'intrigue, une fois la structure profonde de l'histoire reconstruite par l'analyse, répondrait, en effet, au modèle suivant :

- (1) Avant - Etat initial - Equilibre
- (2) Provocation - Détonateur
- (3) Action
- (4) Sanction - Conséquence
- (5) Après - Etat final - Equilibre

Son interprétation est relativement simple : le récit se définit comme le passage d'un état (1) à un autre (5). Cette transformation, qui correspond aux étapes (3) et (4), suppose un élément qui l'enclenche (2).

Appliquer ce genre de schéma aux textes de Nina Bouraoui peut, certes, apparaître artificiel. Les deux dernières oeuvres de notre auteur semblent, en effet, plutôt marquées par l'effacement de l'histoire, l'insignifiance du contenu événementiel et l'éclatement du temps

⁹ Paul Larivaille, *L'analyse morphologique du récit*, 1974, cité par Vincent Jouve in *La poétique du roman*, Paris SEDES, 1997, pp 47-48.

linéaire. Cependant, en ce qui concerne *Le Jour du séisme*, nous sommes tout de même tentés de voir ce que ce schéma peut révéler. Si nous suivons le modèle, voici le schéma quinaire du *Jour du séisme* :

- (1) Avant : l'enfance heureuse
- (2) Provocation : le séisme
- (3) Action : recours à la mémoire
- (4) Conséquence: temps immobilisé.
- (5) Après : Equilibre : « ma terre revient ».

Il s'agit bien sûr, ici, d'une reconstruction du récit, l'enchaînement des cinq séquences n'étant pas présenté tel quel dans le roman. Il est intéressant alors de s'interroger sur les distorsions survenues entre le récit tel qu'il nous est livré à la lecture et la logique profonde de l'histoire (le schéma). Dans *Le Jour du séisme*, c'est « la provocation », l'étape (2), qui ouvre le récit : « Ma terre tremble » (p.9), suivi de « l'action », étape (3) : « seule ma mémoire reste » (p.16), puis de « l'avant », étape (1). C'est donc l'intervention de « l'action », le recours à la mémoire qui permet la narration du (1), l'enfance, de « la sanction », (4), et de « l'après », (5). La mémoire apparaît alors comme le point central du récit, ce sans quoi le récit n'aurait pas lieu. La mémoire correspond, en effet, à « l'action » du récit, aux moyens mis en œuvre pour rétablir l'ordre. De fait, le « je », à la suite du séisme, avoue :

*Je deviens invalide. Seule ma mémoire reste.[...] Elle redresse le réel. [...] Elle valide les rêves, les traces et l'origine. Elle vient du seul pays.
Elle est natale et algérienne. (p16).*

Dans un premier temps, c'est ici l'opposition entre « valide » et « invalide » qui a retenu notre attention. « Invalide » signifie, selon *Le petit Larousse* : « qui n'est pas en état de mener une vie active, de travailler du fait de sa mauvaise santé, de ses infirmités, de ses blessures ; synonymes: impotent, infirme ». Est considéré comme « valide » ce qui « est en bonne santé, capable de travail. Qui présente les conditions requises pour produire son effet ; qui n'est entaché d'aucune nullité ».

Les termes appartiennent donc à la thématique du corps, de la maladie, de la bonne ou de la mauvaise santé. Dans ce passage, la mémoire semble alors se substituer, remplacer le « je » du présent, malade, blessé. Le « je » s'efface devant la mémoire, et c'est donc ce qui justifie l'appellation d'« écriture de la mémoire ».

Cela nous permet aussi de comprendre l'emploi des guillemets dans le texte. Les passages entre guillemets correspondraient, en effet, à la prise de parole de la mémoire, l'intrusion de la voix de la mémoire dans le texte. Si l'on étudie les chapitres encadrés par des guillemets, on remarque qu'ils réfèrent tous à des scènes anecdotiques de l'enfance, à des événements survenus avant le séisme : ce sont donc des analepses.

Dans un deuxième temps, la caractérisation de la mémoire est signifiante : « elle est natale et algérienne ». A la mémoire est attribuée une nationalité, une appartenance culturelle, ce qui induit qu'elle est déterminée par cette culture. Cette qualification pose alors la question de la nature de l'imaginaire de l'auteur, question sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

Le séisme entraîne donc une séparation du moi et de la mémoire. L'évocation du séisme comme élément de scission est, d'ailleurs, récurrente dans le roman. Le séisme doit alors être mis en relation avec la référence au diable. L'étymologie du mot diable, du grec « diabolos », renvoie à « ce qui sépare ». Aussi, le séisme est-il « un geste du diable » (p.22). Cette séparation contraint alors le « je » à vivre dans le passé : « Je perds l'avenir » (p.15), « je vais vers les souvenirs des voix et des visages » (p.24), « le séisme m'oblige au passé » (p.80). Pour faire face à ce schisme imposé, la mémoire apparaît comme créatrice et productrice de sens. En effet, le « je » reconnaît : « Je force ma mémoire. [...] Je construis, le vide. Je comble. [...] Je double la vie. Je fausse le réel. [...] Je me souviens. » (p.37), ou plus loin, « Ma terre n'existe que par ma mémoire » (p.87). Le travail de la mémoire consiste donc à faire revivre ce qui a disparu. Ce dernier serait alors, dans *Le Jour du séisme*, la mise en abîme du travail de l'écriture. L'écriture, comme la remémoration, transcrivent moins le passé qu'elles ne le créent en l'ordonnant selon une forme cohérente. Toutes deux ont partie liée avec la création, puisqu'elles mettent en mots ou en images une forme d'absence. Et que fait le « je » si ce n'est se créer une mémoire, pour rendre présent un temps et une terre qu'il sait perdus ? L'analogie entre la mémoire et l'écriture est aussi illustrée par la construction du roman lui-même. En effet, les 60 secondes sismiques sont étirées jusqu'à nous comme si elles n'allaient jamais

prendre fin, 60 secondes étirées sur 98 pages , soit sur un temps de lecture beaucoup plus long. La première page du roman s'ouvre sur le début du séisme - « ma terre tremble » -, le livre se clôt sur une image apaisée de la terre : « ma terre revient avec la lumière et le ciel. » (p. 98). Cela met en relief le temps distendu qu'est celui de la mémoire, de même qu'est distendu le temps de l'écriture. Ces 100 pages pour dire les secondes du séisme sont alors la preuve d'un rapport au passé biaisé, prétexte à l'écriture.

Enfin, c'est ce travail de la mémoire comme re-création du passé, qui permet de réinscrire la perspective de l'avenir dans le texte : *Le Jour du séisme* se clôt, en effet, sur le seul verbe du roman qui ne soit pas au présent mais au futur : « Ma mémoire sait. Mes mains reconnaîtront. » (p.99).

Nous pouvons, toutefois, nous interroger sur les raisons de cette omniprésence de la mémoire, d'une présence qui nous l'avons vu, crée ce qui n'est plus. Il semble que la réponse soit à chercher du côté de l'enfance et du rapport que les narratrices entretiennent avec celle-ci. Les personnages de *L'Âge blessé* et du *Jour du séisme* semblent, en effet, maintenir une relation ambiguë avec cette période de la vie, comme s'ils n'étaient pas parvenus à en faire le deuil.

B/ « Un manque d'enfance » :

Nous sommes alors amenés à parler d'un « manque d'enfance »¹⁰ qui se manifeste de différentes manières dans le texte.

Tout d'abord, c'est l'emploi constant du présent qui nous a semblé problématique et digne d'une étude approfondie. En effet, les deux romans de N.Bouraoui n'utilisent que le présent comme temps de la narration, même lorsqu'il s'agit d'évoquer des faits passés. Le présent, d'après Dominique Mainueneau, est « à la fois le temps de base du discours, défini

¹⁰ La vision de l'enfance chez Nina Bouraoui nous rappelle la définition que donne R. Barthes de cet âge : « Ce qui fait l'homme, c'est d'avoir une enfance. L'enfance, non telle qu'elle est vécue [...] mais précisément telle qu'elle est remémorée, l'enfance, - par quel renversement mystérieux?- nous donne l'image fragmentée d'un souverain bien », « Le grain d'une enfance » in *Le Nouvel Observateur*, 9 mai 77 cité par René de Cecatty, *Violette Leduc, Eloge de la bâtarde*, Paris, Stock, 1994, p.183.

comme coïncidence avec le moment d'énonciation, le terme non marqué du système indicatif, et une forme aspectuellement peu définie. »¹¹. Le temps « présent » ne semble pas, toutefois, avoir la même valeur dans *Le Jour du séisme* et dans *L'Âge blessé*.

Le Jour du séisme s'ouvre sur cette phrase : « Ma terre tremble le 10 octobre 1980 ». Si l'on s'arrête à la première définition de D. Maingueneau, cet énoncé n'est pas recevable d'un point de vue grammatical, la référence au passé étant en contradiction avec la coïncidence entre le procès et son énonciation. De plus, le verbe trembler étant un verbe perfectif, il comporte en son sens même une limitation de durée. Cette limitation n'est pourtant pas traduite par l'emploi du présent -normalement imperfectif- ce qui renforce l'étrangeté de cet énoncé.

Cependant, en tant que forme non marquée de l'indicatif, le présent est aussi susceptible d'entrer dans des énoncés exprimant le passé ou le futur. C'est un circonstant qui indique alors la valeur temporelle : ce sont les adverbes, et non le verbe, qui portent l'information temporelle de l'énoncé. La langue parlée recourt, d'ailleurs, fréquemment à ce procédé plutôt commode. Cet usage est en fait possible parce que le présent apparaît aspectuellement peu contraignant. Par conséquent, le présent, employé dans un contexte de futur ou de passé, est perfectif d'où la recevabilité de l'énoncé de Nina Bouraoui : ici, le présent utilisé par l'auteur est un présent à valeur de passé, comme nous l'indique le circonstanciel de temps, « le 10 octobre 1980 ». Cette valeur du présent définie, il nous est alors possible de dire que le texte appartient, selon les catégories mises en place par Genette¹², aux « narrations ultérieures » même si celles-ci, en règle générale, se font au passé étant donné qu'elles retranscrivent des événements passés. Toutefois, le texte pourrait tout autant renvoyer à une médiation personnelle, proche du monologue intérieur ou « discours immédiat », toujours selon le vocabulaire de Genette, c'est-à-dire un discours non enchâssé par un énoncé narratif : ce serait alors une parole qui s'énonce directement, comme dans la prise de parole du personnage de théâtre. Le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage, et 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.

¹¹ D. Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1994, p.81.

¹² G. Genette, *Figures III*, Paris, Le seuil, 1972, p.225

Si l'emploi du présent dans *Le Jour du séisme* peut correspondre à deux valeurs différentes, une seule interprétation semble possible en ce qui concerne *L'Âge blessé*.

En effet, le roman ne recèle d'aucune indication temporelle. Si nous reprenons la définition de D. Maingueneau, l'absence de circonstants (adverbes, proposition subordonnée de temps) ne nous autorise pas à lire ce présent comme une expression du passé. Il ne peut donc s'agir d'un présent à valeur de passé. Le présent, prend, ici, plutôt sa valeur de base, celle de temps du discours : il marque la coïncidence du procès de l'énoncé avec le moment de son énonciation. Nous sommes, alors, à nouveau dans le cadre d'un « discours immédiat ». Les passages entre guillemets, qui pourtant sont les manifestations de la mémoire du je-personnage, et donc de son passé, se déroulent aussi au présent. Nous nous situons toujours dans le cadre du monologue intérieur, mais c'est alors la voix de la mémoire qui se substitue à celle de la vieille en forêt, puisqu'elle « prête [sa] voix » (p.19) à l'enfance. La vieille est ainsi le porte-voix de son enfance, comme les sibylles étaient le porte-voix des dieux. Si le dit renvoie à un fait passé, ou à un « ailleurs », le dire, lui, se situe dans le présent de l'énonciation.

Cette étude de l'emploi du présent est donc révélatrice de la relation au passé qu'entretiennent les « je » narrateurs de *L'Âge blessé* et du *Jour du séisme*. L'emploi du présent pour évoquer l'enfance est, en effet, la marque d'une incapacité (ou d'un non-vouloir), à faire le deuil du passé. Faire le deuil de quelque chose ou de quelqu'un, consiste plutôt à réapprendre à conjuguer les temps, à parvenir à réintroduire la perspective passé - présent - futur. On remarque que les personnages de Nina Bouraoui ont la volonté constante d'actualiser le passé. C'est d'ailleurs ce que la vieille de *L'Âge blessé* tente de faire : « [sa] mémoire est une consigne sans fond. Elle actualise. » (p.77), ou encore : « Le présent se relie au passé, par emboîtement. » (p.81).

Les « je » des deux récits semblent donc souffrir d'un manque d'enfance, d'une enfance qui continuerait à saigner dans le présent, d'où cette écriture de la mémoire. Cette carence se manifeste aussi au niveau thématique et, en particulier, dans le traitement du corps, qui apparaît comme un lieu où se stigmatise l'enfance.

Dans les deux romans étudiés, Nina Bouraoui présente des personnages en quête de leur passé et de leur enfance, quête rendue, dans *L'Âge blessé*, à travers la métaphore filée de

la chasse : « Je traque la disparue [...], c'est une chasse au corps, aux cris, au chien-loup. C'est une chasse à l'enfant. » (p.37) et plus loin « je chasse de nuit, ma proie, ma revenante est l'enfant des mers. » (p.56).

Le questionnement sur l'enfance est indissociable, dans les textes de Nina Bouraoui, d'une réflexion sur le corps et la mort, réflexion présente dès son premier roman. En effet, dans *La Voyeuse interdite*¹³, Nina Bouraoui avait décrit la tension sexuelle ressentie par une femme algérienne vivant dans une société où la sexualité est enfermée dans le tabou. Dans *L'Âge blessé*, ainsi que dans *Le Jour du séisme*, nous retrouvons les mêmes tensions, exprimées de manière plus significative encore, grâce aux souvenirs d'une enfant qui prend conscience de sa sexualité par l'intermédiaire du regard des hommes. Ainsi, l'enfant, âgé de six, dans *L'Âge blessé* rapporte-t-il : « Je suis une belle enfant. Je l'ai su par les hommes. [...] Ils me sexualisent. [...] C'est par eux que je le sais. Je déteste mon corps coupé au bas-ventre. » (p.40). De même dans *Le Jour du séisme*, est retranscrit un souvenir d'enfance : « Ici se perd l'enfance sèche et interdite pour la vie, sensuelle. [...] Seul le regard déshabille. [...] Blida est la ville des hommes, éveillés. » (p.67).

Dans *L'Âge blessé*, cette prise de conscience du corps s'accompagne d'un sentiment de honte qu'illustre l'emploi de la couleur rouge : « [Rouge] C'est la couleur [...] de la honte, de mes muqueuses et des sangs chauds. » (p.45). Le corps est donc vécu comme une contrainte puisqu'il rappelle la fragilité de la vie, la finitude de l'homme : « La finitude est une réalité stricte, une donnée[...] L'enfance est accusée, prise en défaut d'éternité. » (p.72). Cependant, le personnage de la vieille apparaît comme un contre poids à ce rapport au charnel, vécu sur le mode de la honte. Si l'enfant est empêtrée de son corps, la vieille, elle, est délivrée du sien. Son corps est proche du minéral, ou du végétal ; elle est passée d'un désir corporel à « un désir cosmique séparé du corps » (p.80) : elle n'a « plus honte du corps, sacrifié, rompu, dépossédé de sa féminité. » (p.79).

Le rôle de l'enfance dans les romans de Nina Bouraoui appelle donc, de manière naturelle, une écriture tournée vers le passé, mais un passé comme aimanté dans le présent. Nous pouvons, maintenant, nous demander pourquoi l'enfance s'éprouve comme un manque. N'est-ce pas parce que ce temps fait figure de « paradis perdu », dont le « je » aurait été

¹³ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.

exclu ? Nous sommes alors amenés à considérer un nouvel axe dans cette « écriture de la mémoire », celui de l'exil.

C/ D'exil en mémoire :

L'exil est, en effet, un thème présent dans les deux oeuvres étudiées même s'il est discret et plutôt inscrit en filigrane. Il recouvre deux domaines: le sentiment qu'éprouve les narratrices respectives par rapport à leur passé et l'expérience douloureuse qui consiste à quitter sa terre maternelle.

Nous nous attacherons d'abord à mettre en lumière ce sentiment d'exil que les personnages éprouvent par rapport à leur passé.

Dans *Le Jour du séisme*, c'est à travers le séisme que la narratrice fait l'expérience de l'exil : elle devient, paradoxalement, exilée sur sa propre terre. Le séisme fait figure de rupture, et plus précisément dans le cadre de récit, il marque le passage de l'enfance à l'âge adulte : « Il [le séisme] rampe sous mon corps [...] On assassine mon enfance. Je perds l'origine. La terre disparaît avec mes secrets. [...] Je commence la vie » (p.22). Le séisme entraîne, en effet, une séparation du corps et de la terre : « Je me sépare de la terre. Je cherche mon enfance sous les pierres. » (p.24). Le rapport fusionnel à la terre, rapport qui, nous l'avons dit, rappelle la relation de fusion existant entre l'enfant et la mère, n'est plus possible, il semble même s'inverser : « Je deviens la mère de mon enfance » (p.54). Le « je » fait, alors, l'expérience de l'altérité, ce qui le propulse hors du paradis de l'enfance : « Chaque pas me transforme. Je deviens une femme hantée par la vie. » (p.13), « Je suis une femme qui surgit, des chairs encore laiteuses, une soie roulée » (p.54), et, par conséquent, « Ma vie adulte est à construire » (p.73).

De plus, le séisme entraîne une transformation des lieux passés et oblige la narratrice à modifier son rapport au monde. Un propos d'A. Benarab, tiré de son ouvrage *Les Voix de l'exil*¹⁴, destiné avant tout à décrire la situation des émigrés, semble pouvoir s'appliquer aussi bien à la situation vécue par l'enfant à la suite de la catastrophe :

¹⁴ Abdelkader Benarab, *Les voix de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 1994.

*L'instant de départ engendre ce sentiment d'inquiétante étrangeté, selon Freud, devant ce qu'il [l'émigré] aura à affronter d'étrange et d'inconnu, et la meurtrissure profonde qu'il vient de subir dans les lieux secrets qui faisaient son attache.*¹⁵

La narratrice vit bien cette même « inquiétante étrangeté » face à son corps, aux lieux de son enfance meurtris par le séisme : « La terre se décharge. [...]. Perdre son enfance. Perdre, son pays. Perdre, ses lieux.[...]. Ma terre s'ouvre. Je tombe. Ma mémoire est forcée. Par là, je suis étrangère à moi même. » (p53). La transformation des lieux crée alors un avant, élevé au rang d'absolu. D'ailleurs, d'après l'ouvrage de Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*¹⁶, « les lieux ne sont jamais interchangeables. [...] La terre où on a vécu dès sa naissance et son enfance constitue un « espace de géographie pathétique » ». Cette expression rend bien compte, selon nous, du rapport qui unit la narratrice à la terre, rapport fait de souffrance, de nostalgie, dans la conscience d'une perte irrémédiable.

La vieille de *L'Âge blessé* se présente, elle aussi, comme « n'[étant] pas d'ici, rapportée, en exil [...] » (p.17). Le déictique « ici » fait référence à la forêt et à la vie presque animale qu'elle y mène, et s'oppose à un ailleurs qui n'est pas nommé mais seulement évoqué, correspondant au temps de l'enfance : « Elle [l'enfance] me transporte vers des langues de sable, des champs d'alfa, des terrasses de glycines [...], j'ai du sable dans mes chaussures. » (p.18). Ce lieu sans nom, de par sa description, semble renvoyer à un pays chaud, au bord de la mer. La vieille, cependant, « subi[t] un double exil » (p.53) : outre l'exil du pays de l'enfance, elle connaît un exil social, puisqu'elle vit à l'écart du village, rejetée par ses habitants. Il semble, d'ailleurs, que ce soit cette position « frontière » qui l'amène à repenser son enfance, comme si elle se situait sur une faille d'où s'échapperait son rêve de rechercher l'espace originel, lieu plénier et stable, le territoire du « paradis perdu ».

L'exil vécu par les deux narratrices correspond, donc, à la perte de l'enfance, sorte d'immigration à part entière. En effet, les mécanismes de l'exil, tels qu'ils sont décrits par les spécialistes de l'émigration, équivalent tout aussi bien à ceux subis par nos personnages :

¹⁵ *ibid.*, p.20.

¹⁶ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p.102, cité par A. Benarab, op. cit..

Reproduire le nouveau monde, le monde ancien désormais transfiguré par l'opération sélective du souvenir, c'est apparemment s'enfermer dans un ghetto et rejeter la société réceptrice, c'est se réfugier dans la mémoire et renoncer au projet¹⁷.

Dans *L'Âge blessé* tout comme dans *Le Jour du séisme*, le « je » semble bien lové dans un passé mémoriel, psychologiquement présent, parce que recréé à chaque instant.

L'exil présenté par l'auteur est un exil éternel, sans possibilité de retour puisque les narratrices recherchent, en fait, leur enfance. La mémoire, et l'écriture de celle-ci, apparaîtraient alors comme un refuge, le seul « retour » envisageable. A la fin du *Jour du séisme*, la narratrice, qui ne quitte pas physiquement l'Algérie, estime, en effet, qu'elle part : « Mon voyage est éternel. Je vais vers ma mémoire. » (p.95).

Nous pouvons aussi noter que l'exil est présent en tant que départ de la terre natale, l'Algérie. Ce n'est pas le « je » qui en fait directement l'expérience, mais son ami d'enfance, Arslan. Le départ de cet ami est, toutefois, l'occasion, pour le « je » narrateur, d'exprimer son point de vue sur l'exil et de réaffirmer l'attachement à la terre :

Quitter l'Algérie est un acte violent. C'est un arrachement qui implique la mémoire, son noyau, son intégrité. C'est se détourner de soi. C'est se rendre à l'errance. Quitter c'est rechercher, à jamais. [...]
Quitter sa terre.
Quitter sa définition.[...]
Il [Arslan] sait l'obsession de l'Algérie.
Il est, déjà, sans nom. (p.91).

Cette référence au nom, ou plus exactement à la perte du nom dans l'exil, est, selon nous, importante. La fonction essentielle du nom est, en effet, d'identifier l'individu dans une société donnée ; le nom devient par là même le signe majeur de son identité en l'inscrivant dans une

¹⁷ Abou Salim, « Mythes et réalités dans l'émigration », Cultures, 1980, vol 7, cité par A. Benarab in *Les voix de l'exil*, op. cit., p.97.

identité collective et culturelle plus large. Selon Marc Gontard¹⁸, l'effacement ou l'oubli du nom, susceptibles de toucher certains personnages de la littérature maghrébine, sont la manifestation d'un déracinement engendré par l'exil. Celui-ci apparaît alors comme une dépossession du nom, comme si le nom était en étroite corrélation à la terre.

Une autre image indissociable de l'exil est celle de la mer. Celle-ci ramène, en effet, aux souvenirs d'enfance, à « l'autre rive » et permet de s'identifier à la patrie perdue. Dans *Le Jour du séisme*, la mer apparaît tout aussi bien comme un lieu de séparation et de promesse de réunion : « Elle sépare les rives opposées. Elle unit les deux continents. » (p.88) ou plus loin, « Seule la mer reliera nos corps déliés. » (p.92). La mer, enfin, est présentée comme le seul remède au séisme, image de la permanence dans un univers transformé qui n'est pas reconnaissable : « Ses vagues me hantent. Sa certitude est mon espoir. [...] Elle rapporte la terre. Elle amplifie les regrets. Après la mer, on se souvient, toujours, de l'Algérie » (p.88).

L'appellation d'« écriture de la mémoire » se justifie donc par différentes raisons : le « je » entretient un rapport ambigu avec l'enfance, rapport qui naît de la conscience profonde et douloureuse que ce temps est à jamais perdu. La perte de l'enfance est ainsi assimilée à l'exil. La mémoire apparaît comme le seul moyen de garder vivant ce qui est, pourtant, condamné au passé.

Les « je » narrateurs de *L'Âge blessé* et du *Jour du séisme* font donc appel à une mémoire réflexive, grâce à laquelle ils mettent en scène un moi passé. Nous sommes alors amenés à nous interroger sur les conséquences que peut avoir cette écriture sur le lecteur, cette écriture lovée dans une quête d'un « je » qui a été mais n'est plus.

Les narratrices semblent, en effet, n'avoir qu'elles-mêmes comme centre d'intérêt ; c'est ce qui nous conduit à aborder notre troisième axe d'étude, intitulé « l'écriture autiste ».

¹⁸ Marc Gontard, « Nom propre et interculturalité dans la littérature marocaine de langue française », *in*

III . UNE ECRITURE AUTISTE

L'écriture de Nina Bouraoui peut être définie comme « autiste » pour différentes raisons, à la fois stylistiques et thématiques.

L'autisme, d'après la définition du dictionnaire correspond à « un repli morbide sur soi-même (du grec *autos*, même). ». Le repli sur soi se manifeste, en général, par une absence de communication, qui contraint à vivre dans une relation excluant l'altérité.

Nous allons tenter de démontrer que ces critères, qui relèvent au départ du domaine de la médecine, semblent, tout aussi bien, pouvoir caractériser l'écriture de Nina Bouraoui.

A/ Une incapacité à communiquer ?

Dans ses *Essais de linguistique générale*¹⁹, Jakobson définit les fonctions du langage qui prend alors comme caractéristique dominante la communication entre deux pôles (le destinataire et le destinataire, l'émetteur et le récepteur, l'allocuteur et l'allocutaire). Ce balisage ne contribue qu'à mettre en exergue les faiblesses et les ratés du langage en tant que communication.

Ce qui frappe, en effet, dans les romans de Nina Bouraoui, c'est l'absence quasi permanente d'un « tu » dans le cadre même du récit. Ses oeuvres se présentent toutes comme des monologues intérieurs, où seule une voix s'exprime, celle du je narrateur, qui « parle de », mais ne « parle jamais à ». Lorsqu'il y a intrusion d'une voix autre, celle-ci est le plus souvent prise en charge par le discours du je, c'est-à-dire qu'elle est rapportée au discours indirect. Dans son premier roman, *La Voyeuse interdite*²⁰, on note, toutefois, quelques passages²¹ au discours direct, mais ces exemples ne se retrouveront plus dans ses oeuvres ultérieures.

Ainsi, dans *L'Âge blessé*, l'intrusion de la voix de la mère du je-enfant, est maîtrisée par la voix de la narratrice : « Ma mère s'étonne. Je semble triste, figée, dit-elle. » (p.95). De même, dans *Le Jour du séisme*, qui met pourtant en scène des amis d'enfance, seul le « je » à la parole. Aucun échange n'est retranscrit, mais tout est « filtré » par ce « je » omniprésent. A la page 71, est décrit un moment d'amitié entre Mahila et le « je » enfant : « Mahila revient. Je la suis. Elle montre sa chambre [...] Mahila ramasse ses cheveux dans un foulard rouge[...] ». Toute la scène est exposée depuis un même point de vue, à travers la pellicule subjective du

¹⁹ Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Trad. Française, Paris, Editions de Minuit, 1968.

²⁰ Nina Bouraoui, *La voyeuse interdite*, op. cit.

²¹ *ibid.*, passages p.33, p.121.

« je » narrateur. Le narrataire, celui à qui, dans l'univers diégétique, la narrateur est censé parler est systématiquement absent.

Par conséquent, les dialogues, comme confrontation directe de deux paroles donc comme confrontation à l'autre, sont inexistantes, ce qui entraîne des répercussions sur cet autre, qu'est le lecteur. Celui-ci sent, en effet, le cloisonnement imposé par le récit qui, nous l'avons déjà souligné, n'est que monologue ou « pensées muettes ».

B/ Le lecteur a le droit de savoir :

Cette affirmation est moins une revendication qu'un constat de lecture. Comme nous venons de le souligner, le « je » narratif n'appelle aucun « tu », nécessaire au jeu de la communication. Le lecteur peut être gêné, sinon agressé, par cette écriture qui semble sans cesse l'exclure. Les informations nécessaires à la construction de l'espace et du temps ne sont données qu'au compte-gouttes, si tant est qu'elles soient données. Déjà, dans le troisième roman de Nina Bouraoui, *Le Bal des murènes*²², on remarque cette carence de renseignements : le lecteur ne sait jamais vraiment qui parle, dans quel lieu et à quelle époque. Il est transporté dans un récit que l'on est tenté de nommer « hors-temps » et « hors-espace ».

Si cette avarice de détails s'estompe dans les deux romans suivants, notre auteur suggère toujours plus qu'il ne dévoile. Ainsi, certains passages peuvent-ils apparaître obscurs voire rebelles à toute compréhension pour le lecteur. Pour illustrer ce propos, nous nous proposons de nous attarder sur un passage de *L'Âge blessé*, dont le sens est particulièrement difficile à cerner. Le passage (p.121-122) correspond à une prise de parole de la vieille en forêt. La vieille fait référence, en effet, à « un homme » qui « pénètre les bois avant la nuit ». L'article indéfini ne sera pas précisé ultérieurement. L'homme sera toujours une non-personne, un « il » ou « cet homme-là ». Cet homme, cependant, est décrit physiquement, mais, paradoxalement, cette description même empêche le sens de se créer. Il est « sans voix » et « porte une corde autour du cou ». Que signifie cette corde ? Est-ce un homme mort, pendu ? De plus la notation de ses « cheveux roux » et de ses « yeux bleus » n'est pas sans rappeler

²² Nina Bouraoui, *Le bal des murènes*, Paris, Fayard, 1996.

un homme évoqué par la voix de l'enfance, ce « jeune homme inconnu », qui a « des cheveux roux » et le « regard bleu » (p.96). Un lien existe-t-il entre l'homme de l'enfance et celui de la vieillesse ? L'incompréhension s'accroît encore lorsque ce même homme est comparé à Dieu : « Cet homme-là figure à l'enseigne de Dieu », « il anticipe, [...] il précède l'acte, l'idée de l'acte.[...] Son temps est en dessous de zéro. Il est moins l'Infini. ». Cet homme est-il alors l'image de la mort, venant chercher la vieille et son passé, puisqu'il « porte [son] corps d'enfant » ? Le texte n'apporte pas de réponses univoques au lecteur: c'est à lui d'effectuer une lecture « active », il doit interpréter les silences, les manques-à-lire du texte.

Nina Bouraoui semble, d'ailleurs, jouer avec son lecteur, avec les silences écrits dans le texte. En effet, le dernier mot du roman est le mot « prénom », dans la phrase : « Mon père répète mon prénom » (p.126). Le verbe « répéter » suppose une pré-connaissance du nom. Ce qui a été refusé au lecteur pendant tout le roman, c'est-à-dire le nom du « je », son identité, est élevé au rang de mystère. Nina Bouraoui semble profiter de son pouvoir d'auteur, et jouer sur les non-dit du texte. Le père répète un prénom, mais le lecteur n'a pas accès à cette intimité, il est exclu. Cette dernière phrase peut apparaître d'autant plus ambiguë si on émet l'hypothèse d'un roman autobiographique. En effet, le prénom que le père « répète » serait, dans l'esprit du lecteur, celui de l'auteur, Nina. Mais une fois encore le lecteur est livré à lui-même, rien dans le texte ne lui permet de trouver des indices de lecture.

De même, dans *Le Jour du séisme*, trouve-t-on des passages, où le lecteur est exclu. Ainsi, aux pages 27-28 du roman, un personnage apparaît, mais il est introduit par une métonymie : « Je sens une main sur ma nuque.[...] Elle étrangle. [...] Je reconnais la puissance d'un homme, ses ongles, ses doigts et son poignet. » (p.27). L'incompréhension du lecteur grandit à la page suivante, où l'homme, tout comme dans le passage de *L'Âge blessé*, est réduit à la non-personne « il ». De plus, ses caractéristiques sont énigmatiques : « [...] Il crache, un venin à mes pieds. Il est sans chair. [...] Il défait l'enfance. Ce n'est pas un homme. » (p.28). Le lecteur peut, toutefois, essayer d'interpréter le passage par rapport au contexte. Il s'agit en effet d'un passage entre guillemets, c'est-à-dire d'une analepse : le « je » personnage retranscrit des anecdotes de son enfance, antérieures au séisme. Ici, il semble qu'elle relate un épisode où elle se serait cachée dans une grotte : « J'entre dans la terre ». On peut supposer, alors, que cet homme habite le lieu où elle vient de trouver refuge et qu'il la

chasse ; le lecteur peut aussi interpréter certaines incohérences comme le rendu des impressions de l'enfant, que le « je » était à ce moment-là. Nous sommes, cependant, contraints à ne formuler que des hypothèses de lecture, sans que nous soyons sûrs qu'elles correspondent réellement au message délivré par l'auteur.

Un autre exemple illustrant cette écriture, dont le sens se dérobe au lecteur, est la série de questions posées page 61, qui, en tant que demandes, pourraient inclure le lecteur et le solliciter, mais le maintiennent, pourtant, une fois encore dans un espace périphérique:

Qui sait le séisme ?

Qui sait la vraie peur ?

Qui sait le désarroi ?

Qui sait ma terre fragilisée ? [...]

Qui racontera le magnétisme et la force, la chaleur et l'eau, le sable et la ville, mon attachement et ma folie ?.

Il semble, alors, que ces questions soient ce qu'on appelle de « fausses interrogations », qui n'appellent pas de réponses, sorte de paroles orphelines. Ce passage, de plus, renforce l'impression d'inaccessibilité à l'intimité du « je » personnage par l'emploi du mot « mystère » : « Qui sait le séisme ? (...) Qui sait, enfin, mon enfance liée au mystère, algérien ? ». L'emploi de ce terme s'inscrit dans la thématique du secret mise en place dès les premières pages du roman : « Toute ma vie, je raccorde au jour du séisme deux secrets montés des terres : les visages d'Arslan et de Mahila » (p.10). Le mot « secret » ainsi que la provenance de ces personnages - les entrailles de la terre - leur confèrent un caractère énigmatique. De plus, le recours à la métonymie, qui réduit leur corps à un « visage », les élève presque au rang de revenants, de phénomène surnaturel. Le lecteur est, ici, installé dans une atmosphère empreinte de mystères.

C/« Je comme un autre ».

L'écriture autiste de Nina Bouraoui se manifeste aussi dans la structure même de ses récits.

Les deux ouvrages étudiés sont, nous l'avons vu, une tentative des « je » narrateurs pour retrouver leur enfance. La narration subit alors l'assaut d'un questionnement existentiel acculé en permanence à l'impossible définition du moi, qui s'enferme dans la seule stabilité qui soit : le passé. Ainsi, la vieille de *L'Âge blessé* se définit-elle seulement par rapport à elle-même :

Je suis mon seul référent. (p.54). Je suis mon centre d'intérêt et de désintérêt. [...] Ma quête est restreinte et pourtant infinie, je vais à ma recherche, devenue l'élément observé, une investigation, à l'écart des grilles du village, d'un contexte déjà social [...]. (pp.57,58).

La vieille semble se suffire à elle-même, le contact avec les autres, les villageois, ou même avec l'autre, l'homme, la rebute : « L'homme m'encombre. C'est un ordre, une charge, un obstacle inadmissible. (...) Il (...) condamne, accentue ma différence, mon étrangeté. » (p.58). Elle semble fuir l'altérité, tout ce qui est source de séparation, de division et poursuit le vieux rêve de l'unité de l'être. Elle annule même le rapport au temps puisqu'elle nie la filiation et la généalogie, distinctions pourtant fondamentales selon Freud, au même titre que la distinction des genres et des personnes : « (...) je suis ma génitrice et ma descendante directe, la mère-fille, je berce celle que je fus, ma siamoise. » (P.17).

La vieille est donc dans un rapport spéculaire, que la structure même du récit vient confirmer. Ce dernier est, en effet, pris en charge par une voix qui se dédouble. La deuxième voix, celle que nous appelons « la voix de l'enfance », n'existe que par l'activité imaginaire de la première voix. Elle s'énonce comme un « je » instance narrative, mais ne peut atteindre qu'une subjectivité fantasmatique. Elle ne peut se poser en sujet et fonder un réel dialogue par absence d'interlocuteur, un « tu » en l'occurrence. La présence des guillemets, signe démarcatif d'un changement de prise de parole, pourrait, toutefois, nous permettre d'interpréter le roman comme un vaste dialogue entre la voix de la vieille et celle de l'enfance. Cependant, nous nous trouvons toujours face à un personnage qui ne dialogue qu'avec lui-même. Le circuit de la parole est comme verrouillé, pris dans un engrenage qui ne laisse de place ni à la réciprocité ni à l'altérité. On ne peut donc pas parler d'une narration polyphonique malgré l'alternance des voix. De plus, au cours du récit, la voix de l'enfance va

peu à peu contaminer la voix de la vieillesse, la frontière instaurée par les guillemets ne sera plus opérante, ce qui créera des effets d'échos, de répétitions. Ainsi, pouvons nous mettre en parallèle le passage de la page 27, où s'exprime l'enfance : « [les singes] savent ôter les boutons du corsage, de la robe, du chemisier », avec le passage page 78, prise de parole de la vieille : « Des doigts de singe font sauter le bouton de ma robe ». Cette contamination va jusqu'à la perte complète des distinctions de voix, puisqu'aux pages 117 et 118, les deux voix interviennent dans le même chapitre : le chapitre s'ouvre par la prise de parole de la vieille : « Mon corps est d'âge blessé. Je cours en forêt, déstituée des sensations primaires, le froid, la faim, la peur [...] », et se clôt sur des événements liés à l'enfance : « Je me perds à la plage, les rouleaux explosent. Je marche pendant deux heures. Je deviens à jamais l'enfant sursitaire. ». L'alternance des voix n'est donc plus respectée.

Ce récit à double voix structure aussi *Le Jour du séisme*. Comme dans *L'Âge blessé*, certains passages sont marqués par la présence de guillemets. Mais c'est toujours le « je » qui parle, un « je » en quête de lui-même, d'un passé d'où tout narrataire est écarté. Ces guillemets ne correspondent donc pas à l'intervention d'un Autre mais à un changement de point de vue sur la ligne du temps : c'est le « je » enfant, d'avant le séisme, qui s'exprime. Cette apparence de dialogue se révèle n'être une fois encore qu'un vaste monologue, où le « je » se parle et se répond.

Nous pourrions peut-être aller jusqu'à dire que, au-delà des voix narratives, ce sont aussi les deux textes qui se parlent et se répondent, par des formes d'auto-citation. Les deux textes formeraient, alors, un tout clos sur lui-même et jouant avec l'écho. Ainsi, il nous semble possible de rapprocher différents passages, extraits respectivement de *L'Âge blessé* et du *Jour du séisme*, qui emploient les mêmes images voire les même formulations. La description de la mer, dans *L'Âge blessé*, résonne dans le texte du *Jour du séisme* : « La mer est assassine, percée de fosses aspirantes [...] » (p.46) fait écho à « Elle [Mahila] sait le danger des fosses. » (p.43). Ou encore, pour caractériser la mémoire, la voix de la vieille - « Je capture mes images sous le sable et les gravats » (p.51) - rappelle celle du « je » dans *Le Jour du séisme* « je cherche mon enfance sous les pierres » (p.24).

L'écriture de Nina Bouraoui est donc une écriture de la ré-flexion, une écriture en miroir, une écriture fascinée par sa propre existence, un écriture qui s'écoute.

Nous pouvons nous demander alors s'il n'y pas un certain narcissisme pathologique et mortifère à vouloir rechercher ce « je » passé, la constitution de l'ego se fondant, en effet, non par rapport à un « ex ego » mais par rapport à un « alter ego ». Ainsi, Benveniste dans son chapitre sur « La subjectivité dans le langage »²³ pose que :

La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie « je » qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un « tu ». C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en réciprocité que je deviens tu dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par je.

Si les personnages de Nina Bouraoui parviennent à se dédoubler ainsi, c'est parce qu'ils font l'expérience de l'altérité mais d'une altérité inhérente à leur être. Un mouvement paradoxal d'identité-altérité peut alors être mis en lumière : la narratrice (et par là même l'auteur ?) se cherche, manifeste un désir d'auto-définition mais ne parvient qu'à révéler la présence d'une « autre » en elle. Prisonnière de cette recherche, captivée par son moi, la voix narrative prend le risque d'abandonner le lecteur pour parfois tomber dans une auto-analyse complaisante. C'est alors le lecteur qui expérimente le sentiment de l'altérité, de la non-compréhension de l'autre. Ces lacunes du texte l'engagent, toutefois, à une participation active, à chercher lui-même dans ce texte hermétique des indices de lecture. Le lecteur ne peut plus être un simple récepteur mais il devient alors co-producteur de sens.

Les deux romans de Nina Bouraoui, *L'Âge blessé* et *Le Jour du séisme*, sont donc traversés par les mêmes thèmes, qui reviennent de manière obsessionnelle, à savoir le rapport

²³ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p.260.

à la terre et la recherche de l'enfance, nécessitant l'intervention de la mémoire. Cette recherche implique aussi, au niveau de la structure des récits, une mise en forme et en mots particuliers. L'énonciation à deux voix que nous avons mise en lumière, ce dialogue incessant entre un « je » adulte et un « je » enfant, laissent, en effet, place à une écriture discursive, où les règles traditionnelles du roman linéaire sont mises à mal.

Pour Nina Bouraoui, il ne s'agit donc pas d'informer le lecteur, mais de lui faire sentir les choses, certes par le biais du langage, mais un langage qui perd parfois sa valeur référentielle. De fait, la littérature n'est pas un travail documentaire qui se voudrait la retranscription parfaite de la réalité, mais elle est à elle seule production de réel. Nina Bouraoui nous livre sa fantasmagorie et en cela elle fait œuvre d'artiste ; il n'est nullement question de juger son œuvre mais d'en percevoir les noeuds, les blocages, lieux où se créent le sens. L'écriture de Nina Bouraoui, est bien une écriture ardue, qui dérange et étonne. Se pose alors, en relation à son style, le problème du genre : nous pouvons nous demander, en effet, si ses écrits ne situent pas à la frontière de différents genres, ce qui participerait de la difficulté à lire son œuvre.

Dans cette deuxième partie, nous nous interrogerons, tout d'abord, sur la présence de la poésie dans les textes de Nina Bouraoui. Comme nous venons de le voir, l'auteur privilégie la restitution de ses sensations et le flux de ses souvenirs plutôt que la communication d'une histoire: le langage ne sert donc plus à véhiculer une intrigue, mais il est l'intrigue même. N'est-ce pas là, alors, la définition de la poésie, d'être une forme littéraire non narrative, essentiellement fondée sur la langue ? Nous nous demanderons, ensuite, quelle est la place de « l'autobiographique » dans les deux romans étudiés, puisque ceux-ci sont une mise en scène de souvenirs, un dialogue entre deux voix, qui n'appartiennent pas au même temps.

DEUXIEME PARTIE : LE MELANGE DES GENRES

La question du genre tient une grande place dans la critique littéraire et ce depuis l'antiquité, depuis Aristote en Occident. Jean-Marie Schaeffer¹ explique l'importance accordée à ce problème par le fait que «savoir ce qu'est un genre littéraire est censé être identique à la question de savoir ce qu'est la littérature. »². En effet, la reconnaissance de traits communs à divers discours permet d'attester leur appartenance à un *corpus* et donc d'entériner leur statut littéraire. Il apparaît, pourtant, de plus en plus que des noms génériques investissent différents niveaux ou différents segments d'une même œuvre. Le risque serait alors de cantonner un écrit à un genre donné et l'exclure du même coup des autres genres. Il semble, d'ailleurs, qu'à la lecture des ouvrages de Nina Bouraoui, le lecteur soit confronté à ce mélange des genres et, par là même, il est peut-être déstabilisé dans sa lecture.

Discuter de l'appartenance d'un ouvrage au genre romanesque ne saura pas notre objectif ici, d'autant que cette entreprise nous semble vaine vu les avatars subis par le roman au long de l'époque moderne. Nous nous attacherons plutôt à montrer comment Nina Bouraoui, mettant à profit ce genre protéiforme, joue avec le mélange de la fiction et de la réalité, de la prose et de la poésie.

I. LE MELANGE PROSE - POESIE

Comme nous venons de le voir, l'écriture de Nina Bouraoui peut être qualifiée d'hermétique. Ses œuvres ne sont pas des récits objectifs qui cherchent à expliciter et à

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989.

nommer les choses, le langage perd sa valeur référentielle. Son écriture se rapproche, alors, de la définition que l'on donne de la poésie, qui se différencierait des autres expressions linguistiques par un plus fort dosage de la fonction poétique: le langage prend valeur pour lui-même, et non plus comme outil de communication³.

Les deux ouvrages de Nina Bouraoui oscillent sans cesse entre le récit et la poésie. Après avoir relevés les éléments de poéticité dans les deux ouvrages de Nina Bouraoui, nous tenterons de définir un cadre générique, dans lequel pourrait s'intégrer *Le Jour du séisme*, puisqu'aucune indication paratextuelle ne nous renseigne quant à son statut.

A/ Mise au point terminologique :

L'écriture de Nina Bouraoui semble, en effet, tendre vers la poésie même si l'auteur affirmait dans une interview ne pas vouloir s'éloigner du genre romanesque : « Je n'ai jamais écrit de poésie. J'aime le roman ; le roman moderne est éclaté. J'insère ma poésie dans le roman »⁴. Puisque l'auteur lui-même avoue ne pas écrire de poésie, et puisque ses ouvrages sont considérés comme des romans, nous serons amenés à parler plutôt de « prose poétique » pour qualifier ses textes. Il nous faut alors définir ce concept, étant donné qu'il rapproche deux termes normalement antinomiques.

De fait, une telle appellation présuppose une différence de nature entre poésie et récit, différence mise en place par l'histoire littéraire. En effet, d'après cette dernière, la poésie se caractérise par une volonté de saisir, à travers la réalité, une réalité d'un autre ordre. Contrairement au récit, dont la fonction est plutôt mimétique, la poésie n'est plus la représentation du réel, mais veut créer une réalité différente à travers le langage. Pour atteindre ce but, la poésie a tenu à codifier ses formes : le vers et le mètre, la rime et les sonorités, la strophe, le cas du e caduc, ont longtemps été sentis comme des contraintes que le poète devait respecter pour accomplir son oeuvre. Mais avec le temps, la distinction vers-prose pour définir la poésie s'est révélée ne plus être pertinente. Des textes apparemment

² *Ibid.*, p.8.

³ « La poésie est centrée sur le signe, alors que la prose, pragmatique, l'est au premier chef sur le référent [...]. », Jakobson, *Essais de linguistique générale I*, Trad. Française, Paris, Editions de Minuit, 1968, pp.66-67.

⁴ « Traversés par les mots de Nina », *Le journal du Dimanche*, 1^{er} février 1998, Christian Sauvage.

prosaïques peuvent, par leurs qualités spécifiques, être assimilés à la poésie et enrichir le genre par des formes plus ou moins transgressives comme le vers libre, la poésie en prose ou justement la prose poétique.

Nous allons donc tenter de mettre en lumière « l'activité poétique »⁵ dans les romans de Nina Bouraoui. Nous nous proposons, en effet, de voir quelles sont les ressources verbales et stylistiques mises en œuvre par notre auteur pour atteindre une écriture et une émotion poétiques.

B/ « L'activité poétique » des textes :

Tout d'abord, l'emploi constant du « je » dans les deux romans peut être interprété comme indice de poéticité. Les caractérisations du « je » narrateur sont, en effet, effacées et cet indicateur de première personne pourrait rappeler la forme canonique du moi « lyrique ».

Les figures de style sont, ensuite, le lieu privilégié d'une rencontre avec la poésie. Celle-ci, qui est d'abord travail sur la langue, a souvent recours à ces procédés rhétoriques. Nina Bouraoui fait donc appel aux richesses du langage pour nourrir son texte. Dans *L'Âge blessé*, nous pouvons relever la présence d'antiphrases et d'oxymores : « La lumière de la marche noire, la vie de leur petite mort [...] » (p.74), ou encore dans *Le Jour du séisme*, celle du zeugme : « Elle [ma mère] est en larmes et en voix haute » (p.15). L'auteur utilise aussi le jeu sur les sonorités comme la paronomase : « La sœur de leur sueur » (p.48 de *L'Âge blessé*) ou l'allitération : « J'arrache, je trie, je comble, je cherche, je juxtapose, je fais des formes, je fais l'enfant, j'effile le temps [...] » (p.13). L'allitération en [f], suggère, ici, l'écoulement du temps. Enfin, les métaphores sont nombreuses. Nous ne citerons donc que quelques exemples qui nous semblent pertinents. Nous avons déjà pu noter l'emploi métaphorique du séisme dans *Le Jour du séisme*, métaphore filée qui permet d'exprimer la rupture identitaire du « je ». Dans *L'Âge blessé*, nous relèverons une occurrence. La vieille en forêt définit le village, dont elle est exclue, comme « un cœur étroit, où s'agencent des veines fixes. » (P.12). La vieille a donc recours à l'isotopie du corps pour décrire le village : le « cœur » évoque le centre du village,

⁵ « L'activité poétique » est « la recherche de cette qualité particulière des faits et des choses génératrices d'émotion », M. P. Schmitt, A. Viala, *Savoir lire*, Paris, Didier, 1982, p.116.

tandis que les « veines » rappellent les rues. Cette métaphore est motivée selon nous par le rapport particulier que le personnage entretient avec son propre corps.

Enfin, les répétitions, nombreuses dans les textes de Nina Bouraoui, apparaissent comme un autre marqueur de poésie. La répétition est, en effet, selon Jakobson, un des éléments qui fondent la fonction poétique. Dans le cadre de nos ouvrages, elles se situent aussi bien à l'intérieur des textes qu'au niveau de leurs structures et de leurs constructions. Dans *L'Âge blessé*, ces répétitions se manifestent ponctuellement. Ainsi, la dernière phrase de la page 37 est-elle rythmée par la répétition de « elle est » :

Elle [l'enfant] est sous mes ongles, [...], elle est l'odeur, [...], elle est ma démarche,[...], elle est où je ne suis plus,[...], elle est l'envie, [...], elle est ma taille,[...], elle est l'haleine,[...], elle est mon sexe blanc [...].

L'anaphore sujet-verbe se double d'une construction ternaire :

Elle est l'odeur, la couleur est la texture, [...], elle est où je ne suis plus, sous l'aride est la lenteur, elle est l'envie et la tension, le gage à accomplir, elle est ma taille, mes hanches et mon bassin frotté, elle est mon sexe blanc, mon poing clos et le squelette [...].

Ces deux éléments - anaphore et structure ternaire -, confèrent alors à la phrase un effet incantatoire, voire lancinant, propre aux constructions poétiques. La structure de *L'Âge blessé* et du *Jour du séisme* repose aussi sur la répétition d'un même schéma : des passages non encadrés par des guillemets alternent avec des passages introduits par cette ponctuation. C'est cette succession régulière qui crée le rythme et la temporalité des récits. De plus, *Le Jour du séisme* a la particularité d'être construit de manière symétrique. Il s'ouvre sur la phrase « Ma terre tremble [...] » (p.9) et se ferme sur « Ma terre revient » (p.98). Il existe bien une symétrie, certes inversée, au niveau du sens de la phrase, et une symétrie en ce qui concerne la syntaxe : les deux phrases répondent au même schéma, sujet-verbe. Dans ce dernier roman, on remarque, tout aussi bien, le retour des phrases et des mots, qui riment alors dans le texte et suppléent ainsi à l'absence de versification. La première phrase de l'*incipit* est, nous venons de la citer, « ma terre tremble ». Cette phrase, percutante par sa simplicité, réapparaît, comme un leitmotiv, au fil des pages: nous avons pu relever sept occurrences, réparties du

début à la fin du récit⁶. Ces différentes répétitions impriment, alors, un rythme au récit, le distinguant ainsi d'une prose réaliste et linéaire. De plus, faire « rimer » des scènes et des pages entre elles, oblige bien le lecteur à porter son attention sur la forme du message et « la matérialité » du texte.

Il nous semble, toutefois, que la présence du poétique est plus marquée dans *Le Jour du séisme*. Au premier coup d'œil, une page de vers se distingue d'une page de prose par sa composition typographique. Après chaque vers, le poème passe à la ligne, chaque vers est séparé du suivant par un blanc, qui va de la dernière lettre à la fin de la page, ce qui crée une impression de « vide ». Si dans l'ouvrage de Nina Bouraoui il n'y a pas de vers, la mise en forme du texte peut, toutefois, déjà évoquer une strophe ou au moins un paragraphe poétique. L'auteur a, en effet, pris le parti de ne pas remplir les pages, de ménager des espaces blancs. Le blanc est le signe graphique de la pause ou du silence. Il semble qu'à chaque nouvelle page corresponde une nouvelle idée. Cette disposition participe aussi au rythme du texte et imite en quelque sorte le souffle du poète. La coupure opérée par les blancs atteste la priorité poétique comme le revendiquait, dès 1928, Paul Claudel : « On ne pense pas de manière continue, pas davantage qu'on ne sent de manière continue. Il y a des coupures, des interventions du néant [...] »⁷. Cette parenté avec la mise en forme poétique se manifeste clairement à la page 74. Les retours à la ligne, ainsi que l'anaphore du verbe, rappellent sans conteste un poème :

Je deviens sans Alger .

Je deviens sans enfance.

Je deviens sans attaches, soumise au bruit et au souffle violent.

Je deviens une ombre sans lumière.

Dans *Le Jour du séisme*, la ponctuation, et en particulier l'emploi des virgules, est aussi un élément déterminant quant à l'analyse de la prose poétique. Il semble, en effet, qu'à plusieurs reprises, l'utilisation des virgules ne soit pas justifiée d'un point de vue grammatical. La virgule appartient, tout comme le point, à ce qui est appelé en grammaire « les signes posaux ». Cette marque de ponctuation, qui sépare des groupes ne pouvant exister isolément,

⁶ Voir les pages 11,12, 46, 53, 60, 80.

⁷ Paul Claudel, *Positions et Propositions*, Paris, Gallimard, 1928.

mais jouissant tout de même d'une relative autonomie, simplifie la lecture et la rend plus fluide. Pourtant, dans le texte de N. Bouraoui, les virgules, placées à des endroits inattendus, ont tendance à brouiller la compréhension du lecteur plutôt qu'à la faciliter. Ainsi, pouvons-nous relever quelques exemples significatifs : « Ils sont, très, humains. » (p.59) ; « Ici, s'entend, la vie, précieuse. » (p.79) ; « Il [le médecin] donne, conseil. » (p.70). Dans ce dernier exemple, la virgule pourrait même apparaître comme une erreur grammaticale puisqu'elle sépare une tournure lexicalisée « donner conseil ». Peut-être l'auteur joue-t-il sur le rapport entre le nom « conseil » et le verbe conjugué à la troisième personne « conseille », que seules deux lettres supplémentaires permettent de distinguer.

Nina Bouraoui semble donc prendre à contre-pied les règles du discours normal. Elle impose au lecteur une surenchère dans les pauses : aux silences amenés par les blancs s'ajoutent ceux que les virgules exigent. Cette ponctuation hache, heurte, blesse la phrase, l'écriture est comme scindée. Les virgules impriment alors à la phrase un rythme souvent anaphorique, réglé sur le mouvement de la respiration et du souffle si proche de l'oral qu'il semble pousser le lecteur à lire à voix haute.

Maintenant que nous avons mis en lumière « l'activité poétique » des textes de Nina Bouraoui, en particulier du *Jour du séisme*, nous pouvons nous demander à quelle catégorie générique ce texte pourrait appartenir. La question semble, en effet, moins pertinente pour *L'Âge blessé*, puisque, d'une part, le paratexte nous présente le texte comme « un roman », d'autre part, les marques de poésie sont plus discrètes.

C/ Prose poétique, poème en prose, « récit poétique », quel statut générique pour *Le Jour du séisme* ?

Le « poétique » ayant une place essentielle dans *Le Jour du séisme* nous sommes naturellement amenés à nous demander si nous pouvons parler de « poème en prose » pour

qualifier le texte de Nina Bouraoui. Pour définir le poème en prose, nous nous référons à l'ouvrage de Suzanne Bernard⁸: «Le poème en prose, [...], suppose une volonté consciente d'organisation du poème : il doit être un tout organique, autonome ce qui permet de le distinguer de la prose poétique [...] »⁹. Suzanne Bernard résume cette exigence par les critères « d'unité », de « gratuité » et de « brièveté ». Par « gratuité », il faut entendre le fait que le poème en prose, n'est pas une matière à partir de laquelle « on peut construire aussi bien des essais, des romans , des poèmes »¹⁰. En bref, « [...] le poème en prose doit éviter les digressions morales ou autres, les développements explicatifs - tout ce qui ramènerait aux autres genres de la prose, tout ce qui nuirait à son unité, à sa densité. »¹¹ . A partir de cette définition, nous concluons que nous ne pouvons pas appliquer l'appellation de « poème en prose » au texte de Nina Bouraoui. En effet, même si chaque page se caractérise par sa brièveté, et acquiert donc une certaine autonomie, elle n'en reste pas moins dépendante d'un ensemble, d'une progression thématique et narrative. Le poème doit pouvoir être lu isolément, il se définit comme une composition autonome, et c'est bien cette propriété qui le distingue des segments de prose poétique.

Il nous semble, pourtant, que certains passages du *Jour du séisme* se rapprochent du poème, sortes de petits morceaux « gratuits », qui donnent à voir une autre réalité.

Ainsi, à la page 40, la description des roseaux n'est pas nécessaire au déroulement narratif, elle ne prétend pas à l'illusion réaliste mais semble mettre l'accent sur « le côté palpable du signe » (Sartre) :

Les roseaux de Moretti détournent la mer par petites travées, des passeuses. Ils prennent le vent, le sel, fondent leurs racines sous le sable humide, une gangue qui nourrit. [...] Ils sont immortels, coiffés de feuilles circulaires, des chairs fines qui tombent en séchant et se renouvellent.[...] Une foule serrée plie, courbe et murmure. Ils ont des corps flexibles. Ils enferment la lumière. [...]
Les roseaux de Moretti annoncent la mer, le paradis.

⁸ S. Bernard, *Le poème en prose, de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

⁹ *Ibid.*, p.14.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p.15.

Ce texte joue bien sur la transfiguration de la réalité. Les roseaux sont présentés comme des êtres coquets -« coiffés » -, fragiles. Ils sont féminisés voire érotisés. L'isotopie du corps est, en effet, signifiante avec les mots tels que «passeuses, chair fine, corps ». De plus, l'écho créé entre la première et la dernière phrase clôt le texte sur lui-même. Il apparaît bien comme une pièce autonome, se suffisant à elle-même.

Cet exemple, s'il confirme l'écriture poétique de Nina Bouraoui, ne permet pas, cependant, de qualifier le roman entier de «poème », puisque ce dernier repose tout de même sur une continuité thématique.

Nous devons donc nous en tenir au concept de « prose poétique » étant donné que le texte n'échappe pas à la narration, même si celle-ci est comme contaminée par des formes poétiques. Nous pourrions, d'ailleurs, parler de «fulgurations poétiques » qui traversent le récit. L'appellation « prose poétique » pose, alors, la question du mélange des genres. Nous pouvons, effectivement, nous demander si la prose poétique est susceptible de former un genre à part entière et par la même de définir un ouvrage. N'est-il pas, en effet, difficile de voir un genre là où - l'association des mots l'atteste - une forme commune du langage, la prose, se trouve distinguée par la simple affectation d'une tonalité, d'un vernis essentiellement formel, la touche poétique. Nous ne sommes donc pas en présence d'une réelle catégorie générique puisque la prose poétique selon Jean Louis Joubert, «[...] ne fait qu'intégrer une recherche prosodique à un flux narratif qui reste prééminent. »¹².

Pour essayer, toutefois, de trouver une catégorie générique dans laquelle s'intégrerait *Le Jour du séisme*, - comme nous l'avons déjà noté, le paratexte ne nous livre aucune information à ce sujet -, nous aurons recours au concept de « récit poétique » mis en place par Jean-Yves Tadié¹³ :

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. [...] L'hypothèse de départ

¹² Jean-Louis Joubert, *La poésie*, Paris, Albert Colin, 1985, p.136.

¹³ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978.

*sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman [...]. Mais en même temps, des procédés de narration renvoient au poème [...].*¹⁴

Cette définition semble correspondre, alors, à ce que nous venons de mettre en lumière dans le texte de N. Bouraoui. Nous avons bien noté ce « conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message. »¹⁵. Cette organisation conflictuelle du texte laisse « à la fin le lecteur en suspens, comme dans un poème »¹⁶. Nous avons aussi mis à jour l'insatisfaction du lecteur face aux textes de N. Bouraoui¹⁷.

Mais, outre la présence de systèmes d'échos, des figures de rhétorique, de la mise en page, qui permettrait, selon la définition que donne J-Y Tadié du récit en prose, de considérer *Le Jour du séisme* comme appartenant à ce genre, un autre critère pourrait encore venir le confirmer. Le traitement du temps dans les récits en prose diffère, en effet, de celui des romans traditionnels. D'après le critique, « le récit poétique n'est pas le lent compte rendu de toute une vie » mais il « se met au service d'une quête celle d'instant privilégiés »¹⁸. Il semble que ce soit aussi l'entreprise du récit de Nina Bouraoui, qui nous l'avons vu auparavant, tend à retrouver ce moment particulier qu'est l'enfance. Le récit poétique cherche, en effet, « à échapper au temps par la remontée aux origines de la vie, [...]. L'avenir l'intéresse peu. »¹⁹. Le temps raconté est alors un temps discontinu, conduisant à « l'ellipse temporelle »²⁰. L'emploi du présent de l'indicatif dans *Le Jour du séisme*, qui permet de juxtaposer des instants, donne bien cette impression de fracture propre au récit poétique.

Le Jour du séisme répond donc à certains critères de reconnaissance du récit poétique et pourrait être considéré comme appartenant à ce genre. Le texte de Nina Bouraoui implique, alors, une double lecture, à la fois linéaire et horizontale, puisqu'en tant que récit il subsiste une trame narrative, et verticale axée sur le travail poétique de la langue.

¹⁴ *Ibid.*, p.8.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p.104.

¹⁷ Voir notre partie sur « L'écriture autiste », p 27.

¹⁸ *op. cit.*, p.10.

¹⁹ *Ibid.*, p.85.

²⁰ *Ibid.*, p.105.

Cependant, la définition de J.Y. Tadié, citée ci-dessus, intègre la notion de fictionnalité. Or, il nous semble que l'écriture de N. Bouraoui ne se situe pas seulement au carrefour de la prose et de la poésie, mais qu'elle joue aussi avec les frontières de la fiction et de la réalité. Nous sommes peut-être amenés à nuancer notre propos et à traiter de la question de l'autobiographie dans les deux oeuvres de notre auteur.

II. LE MELANGE DE LA FICTION ET DE LA REALITE

Si *L'Âge blessé* se présente comme une fiction, - le mot « roman » est mentionné sur la couverture -, il apparaît, pourtant, que certaines anecdotes relèvent du passé de Nina Bouraoui, qui avoue dans un entretien avoir « mis beaucoup de [ses] souvenirs dans *L'Âge blessé* »²¹. Son dernier ouvrage, au contraire, ne porte aucune indication paratextuelle permettant de le classer dans tel ou tel genre. Nous pourrions alors émettre l'hypothèse d'une écriture autobiographique, hypothèse facilitée par l'énonciation de ses romans : le narrateur, toujours innomé, s'exprime à la première personne. La distinction auteur - narrateur - personnage n'est alors pas clairement marquée. De plus, dans les deux ouvrages qui nous intéressent, le « je » est omniprésent, il se dédouble même : est-ce un « je » fictif ou un « je » autobiographique ?

Nous nous demanderons, ici, quelles sont les traces d'autobiographie que peuvent receler les oeuvres de Nina Bouraoui, dont la vocation première et avouée n'est pas l'histoire ou le récit d'une vie. C'est donc une étude précise des deux textes et leur mise en perspective, qui pourront nous permettre de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse d'une écriture autobiographique.

A/ Définition des termes :

Avant d'avancer dans cette étude, une mise au point sémantique nous semble nécessaire.

Appliquer le qualificatif générique « autobiographie » aux oeuvres de Nina Bouraoui est, en effet, problématique si l'on accepte la définition qu'en donne P. Lejeune dans son essai, *Le pacte autobiographique*²². D'après ce dernier, l'autobiographie se définit comme « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »²³. Plusieurs critères de cette définition semblent contredire ce que nous avons mis en lumière dans les textes de notre auteur :

²¹ *Atmosphères*, avril 1998, propos recueillis par Elisabeth Barillé.

²² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

²³ *ibid.*, p.14.

1/ « un récit rétrospectif » : l'emploi des temps du passé apparaît comme une marque de l'autobiographie. Les romans de N. Bouraoui, sont, eux, écrits au présent de l'indicatif.

2/ « un récit en prose » : le critère de prose s'oppose à l'insertion de fragments poétiques dont nous venons, pourtant, de constater la présence dans *Le Jour du séisme*.

3/ « un récit [...] qu'une personne réelle [...] » : ce troisième point est explicité par P. Lejeune à travers son concept de « pacte autobiographique »²⁴ : pour qu'il y ait autobiographie, il faut que l'identité du nom entre auteur, narrateur et personnage soit assumée par l'énonciation. Dans le cas des ouvrages de Nina Bouraoui, ce pacte est absent, puisque non seulement le personnage n'a pas de nom, mais l'auteur n'affirme jamais retracer sa propre histoire. Nous sommes donc dans une situation où l'indétermination est totale.

Les textes de Nina Bouraoui n'entrent donc pas dans le cadre des autobiographies tel qu'il est décrit par le critique. Le terme de « roman autobiographique » semblerait alors pouvoir convenir à l'analyse des textes. « Le roman autobiographique » rassemble, toujours selon P. Lejeune, « les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. »²⁵. Cette définition pourrait s'appliquer à *L'Âge blessé*, que l'on peut considérer comme un « roman ». Cependant, en ce qui concerne *Le Jour du séisme*, dont le statut de « roman » est plus que douteux, nous préférons parler « d'écriture autobiographique ». Ce terme nous permet, en effet, de faire abstraction des critères qu'énumère la définition de P. Lejeune, et paraît plutôt désigner toute expression de l'identité de l'auteur dans l'écriture.

Enfin, pour parachever cette mise au point sémantique, il serait plus approprié de parler de roman autobiographique « synchronique » puisque, dans son dernier ouvrage, Nina Bouraoui ne tend pas à reconstituer son vécu dans sa globalité. Elle rend compte d'une expérience importante survenue d'une façon brusque, le séisme. Cette coupure chronologique montre ainsi l'état de son moi sur une courte durée.

²⁴ *ibid.*, pp.23-26.

²⁵ *ibid.*, p.25.

B/ Les indices textuels de « l'autobiographique » :

La mention « autobiographique » que nous avons choisi pour qualifier son dernier roman ne découle que d'une interprétation de lecture. Nous pensons que certains indices nous autoriseraient à lire *Le Jour du séisme* comme un récit de vie, ou plus exactement d'anecdotes de l'enfance, à partir d'un élément déterminant, le séisme.

Le premier indice, nous amenant à parler d'éléments autobiographiques, est la relation que le texte entretient avec son paratexte. C'est, tout d'abord, la dédicace qui a retenu notre attention. Placée avant le début du texte, elle indique à qui est « destiné » celui-ci. Elle est donc révélatrice des intentions de l'auteur. Nina Bouraoui dédie son livre, *Le Jour du séisme* « à Rabiâ et Bachir ». Ces personnes sont ensuite nommées dans le cadre du récit, à la page 97, et sont présentées comme les parents de son père : « Je viens de la terre de mon père. Je viens de la terre de Rabiâ et Bachir, ses parents. ». Le paratexte, qui, comme son nom l'indique, regroupe des éléments extérieurs au texte, rejoint le texte. La dédicace ne manque pas, alors, de rattacher de manière assez précise la publication du livre et le contenu de celui-ci à la réalité d'une vie et de ses rencontres. On peut donc dire que la réalité rejoint l'univers diégétique et, par conséquent, que ce dernier est bien inspiré de faits réels. Nous pouvons, ensuite, faire référence aux interviews accordées par Nina Bouraoui, interviews dans lesquelles elle révèle des renseignements biographiques. Evoquant son enfance algérienne, notre auteur explique à une journaliste : « [...] Ma mère qui est une folle du désert, nous a fait découvrir le Sahara à pied, Le Hoggar, le Tassili, jusqu'à la frontière du Niger. On dormait à la belle étoile, on bivouaquait.[..]. »²⁶. Cette expérience du désert est retranscrite dans *Le Jour du séisme* : « J'ouvre la marche vers le Hoggar [...] La marche est une épreuve. On se déplace de puits d'eau en palmeraies invisibles et espérées. Seule la nuit guérit les peurs. [...] Elle offre le camp et le feu. » (pp.63-64). Le parallèle qui peut être tracé entre le texte littéraire et les aveux de l'auteur, nous autorise, alors, à lire certains passages comme des souvenirs d'enfance.

Les autres pistes de lecture « autobiographique » se situent dans le cadre même du récit. Certaines remarques peuvent être faites à un niveau purement formel. On peut constater, en effet, que les formes, habituellement considérées comme indices de fictionnalité, sont à peu

²⁶ Nina Bouraoui citée in *Personality*, juin 1998, propos recueillis par Sophie Chérier.

prés absentes du texte. Les dialogues ainsi que le discours direct sont inexistantes. Les temps du récit sont laissés de côté au profit du présent, dont l'emploi est constant. Il est donc possible de mettre en évidence, au niveau de l'écriture du texte, une pratique discursive qui se distingue nettement, par ses techniques et ses choix énonciatifs, de l'écriture romanesque. Les oeuvres de Nina Bouraoui réunissent, en effet, toutes les marques du « discours » au sens de Benveniste²⁷ : le présent, les références déictiques au temps et à l'espace. Le langage discursif pourrait être une forme de « l'autobiographique » par excellence : disant « je », celui qui raconte se constitue en sujet et s'implique dans les événements décrits.

Ce sont ensuite, pour reprendre une expression de Roland Barthes, les « effets de réel » qui sont susceptibles d'interprétation. Dans *Le Jour du séisme*, contrairement à ses romans antérieurs, Nina Bouraoui définit un espace-temps, les années 1980 en Algérie. Les toponymes « Blida, les gorges de la Chiffa... », ainsi que les anthroponymes, « Arslan, Mahila, Djamilia », sont nombreux, créant alors un effet de réel et facilitant peut-être la représentation pour le lecteur. De plus, l'élément déclencheur du récit, le séisme, a bien eu lieu; il peut alors être authentifié comme souvenir de l'auteur. Nina Bouraoui née en 1969, a quitté l'Algérie à l'âge de 14 ans. En 1980, elle avait donc 11 ans et les souvenirs de la catastrophe sont vivants dans sa mémoire. L'auteur est aussi précis quant à la description des lieux de son enfance. Elle évoque « l'Orangeriaie, la rotonde des quatre bancs, les glycines, les préaux [...] » (p.23) ou encore page 50 elle parle « des préaux des sept bâtiments unis en arc de cercle, [...], le chemin secret qui mène à l'ambassade [...] ». L'évocation de ces mêmes lieux dans son roman précédent, *L'Âge blessé*, pourrait confirmer l'hypothèse de souvenirs autobiographiques : « Le parc enserre sept bâtiments. [...] La résidence d'Oria [...] comprend une crèche, quatre bancs installés en demi-cercle [...], un couloir de lianes et de glycines [...], une orangeriaie. » (pp.63-64).

Il semble alors que certains détails abordés dans *L'Âge blessé* soient repris et explicités par Nina Bouraoui dans *Le Jour du séisme*. Par exemple, dans l'avant-dernier roman, le « je » enfant fait mention d'une sœur, que l'on retrouve dans *Le Jour du séisme*, mais, cette fois-ci, elle est nommée. Dans *L'Âge blessé*, la voix de l'enfance évoque en effet « [sa] sœur » comme « [son] exemple, [sa] vénération » (p.112). Dans *Le Jour du séisme*, le « je » avoue : « ma soeur est moi. [...] Ma sœur Djamilia est mon visage aimé » (p.66).

²⁷ Voir Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 237-250.

Aussi, pouvons nous avancer que la lecture et l'étude du *Jour du séisme* nous amèneraient à effectuer une lecture rétroactive de *L'Âge blessé* : c'est après avoir lu le dernier roman de Nina Bouraoui, que l'on peut noter dans *L'Âge blessé* le mélange de la fiction et du vécu. Nous pourrions parler, pour ce roman, d'échappées autobiographiques : cet ouvrage a, en effet, pour caractéristique d'intégrer des pages autobiographiques dans un projet qui ne relève pas seulement de l'écriture personnelle. Ces récurrences transtextuelles mettraient alors en lumière, plus qu'une simple prolongation, une « condensation sémantique »²⁸ entre les deux romans. Ces derniers ouvriraient ce que P. Lejeune nomme un « espace autobiographique »²⁹, constitué de textes qui n'appartiennent pas tous au genre au sens strict du terme, mais que le lecteur doit lire sur un mode autobiographique.

Grâce à ses différents éléments, l'hypothèse d'une lecture autobiographique des romans de Nina Bouraoui, en particulier du *Jour du séisme*, se trouve confirmée. Cependant, tous les événements narrés dans le texte ne trouvent pas d'échos dans la voix de l'auteur. C'est donc toujours avec réserve, et comme un choix d'interprétation possible des livres de Nina Bouraoui, que nous employons le terme « autobiographique » pour qualifier ses écrits. Nous pouvons alors nous interroger sur le sens et le choix de cette écriture autobiographique.

C/ Les « sens » de cette écriture autobiographique :

L'écriture autobiographique de Nina Bouraoui nous semble originale à deux points de vue : le recours au mélange des genres, et en particulier à la poésie, pour parler de soi ; le fait que cette autobiographie ne se « dise » pas.

Le Jour du séisme, texte le plus autobiographique de notre auteur est aussi le plus poétique. Quel rôle joue alors le recours à la prose poétique dans l'écriture de soi ?

²⁸ Rosalia Bivona, « Nina Bouraoui, une écriture migrante en quête de lieu », in *Littérature des immigrations*, tome 2 : Exils croisés, sous la direction de Charles Bonn, Paris, L'Harmattan, 1995, pp 125-136.

²⁹ P. Lejeune, *op. cit.*, pp. 41-43.

Dans les récits de Nina Bouraoui, le témoignage brut est évacué au profit d'une introspection dans les profondeurs de l'univers mental, prise en charge par l'évocation mémorielle. Nina Bouraoui réussit donc, par le recours à la poésie, à dégager sa plume d'une écriture autobiographique coutumière.

En ne choisissant pas une retranscription chronologique des souvenirs, notre auteur permet à ces derniers de garder leur spontanéité, la démonstration n'ayant pas le pas sur l'évocation du passé. Ce n'est pas, en effet, un texte qui se propose d'examiner le passé à la lumière du présent, où le narrateur adulte juge un narrateur enfant. Ce qui s'impose au lecteur, c'est l'intensité des émotions, le plaisir d'un temps retrouvé. De fait, Nina Bouraoui privilégie la retranscription du mouvement même de la mémoire. L'ordre n'obéit plus à une logique, mais le « je » saute d'un souvenir à un autre, au gré de sa mémoire, créant une écriture de la rupture. Ainsi, la typographie de son ouvrage *Le Jour du séisme*, organisée en paragraphes séparés par des blancs, si elle évoque un paragraphe poétique, pourrait, tout aussi bien, être interprétée comme une manifestation textuelle de la discontinuité de la mémoire. L'alternance des passages tantôt introduits par des guillemets tantôt présentés sans marque formelle participe aussi de cette écriture de la rupture³⁰. Cela permet à Nina Bouraoui de retranscrire des souvenirs sans avoir à les expliciter ou les justifier par rapport à une quelconque chronologie.

L'emploi du pronom personnel « je » et surtout du temps présent effacent la distance temporelle, et affirment, si ce n'est l'identité entre le moi présent et le moi passé, au moins la pérennité de ce dernier. Le temps chez Nina Bouraoui apparaît comme un temps immobile, ce qui pourrait sembler contradictoire au regard du projet même de l'écriture autobiographique, qui, en général, surgit d'une prise de conscience vive du temps qui passe.

Enfin, le fait de ne pas avouer clairement son projet d'écriture autobiographique laisse à notre auteur plus de liberté, et lui permet d'échapper à tous les problèmes relevant de la sincérité et de l'authenticité des souvenirs posés par ce genre. Cela autorise du même coup le lecteur à appliquer à ses textes une lecture plurielle, sans réelles limites dans l'interprétation.

³⁰ Cette disposition pourrait, d'ailleurs, rappeler le texte autobiographique de George Pérec, *W ou le souvenir d'enfance*, (Paris, Denoël, 1975). Lorsque nous ouvrons ce livre, nous sommes en présence non pas d'un seul texte mais de deux textes présentés en alternance, nettement différenciés par la typographie, dans ce cas, l'italique. Si les raisons de cette alternance diffèrent pour les deux auteurs, le choix de cette écriture répond bien à la volonté de trouver une nouvelle manière d'écrire l'autobiographique. Les textes de George Pérec et de Nina Bouraoui demandent au lecteur la même collaboration, afin de combler les « manque-à-lire » du texte.

L'ouvrage le plus autobiographique de Nina Bouraoui est donc sa dernière publication. Plus notre auteur avance dans sa production, plus elle éprouve le besoin de se dire. L'écriture de la vie, la bio-graphie, a aussi partie liée avec la théâtralisation du moi, avec sa propre mise en scène où le masque est tout-puissant. Dans le cas de Nina Bouraoui, le jeu des voix, au niveau énonciatif, l'illustre. Le recours à «l'autobiographique», accompagné inévitablement d'une mise scène du moi, serait peut-être alors à mettre en relation avec la partie que nous avons nommée «l'écriture autiste». Nous avons mis en lumière une écriture narcissique, dans laquelle le «je» se complaisait à s'écouter et à se répondre, dans une relation excluant l'altérité et le lecteur. Il existerait alors une cohérence entre l'évolution du style de N. Bouraoui et le choix du cadre générique, cohérence que nous pouvons tenter de démontrer.

Nous l'avons déjà noté, notre auteur, ne fait que donner des pistes de lecture autobiographique, sans jamais avouer clairement le statut réel du *Jour du séisme*. Comme dans le déroulement de ses textes, N. Bouraoui joue alors sur le dit et le non dit, s'octroyant ainsi une position de maîtrise. Le lecteur ne peut qu'émettre des hypothèses, qui ne pourront jamais être totalement confirmées.

Mais c'est surtout au niveau des «buts» respectifs du genre autobiographique et du style de N. Bouraoui que la cohérence est notable. En effet, le but de l'autobiographie est bien de revivre des instants privilégiés, de les ressusciter, de les exhiber même par l'écriture. Il semble que l'exhibition du passé et par là même du «je», soient aussi ce vers quoi tend l'écriture de notre auteur. Dans *Le Jour du séisme*, certaines anecdotes de l'enfance sont véritablement mises en scène, théâtralisées à l'extrême. Pour exemple, nous pouvons citer le passage où le «je» sauve Arslan, son ami d'enfance, de la noyade (p.32 à 36). Au «je» sont associés de nombreux verbes d'action, plaçant celui-ci en premier plan³¹ : «Je reçois, je cherche, je traque, je porte, je cours, je prends, je rassemble, je couvre, je chasse, je lutte, je risque» et finalement «je sauve Arslan.[...].» (pp.32-33-35). L'emploi de ces verbes

³¹ La théâtralisation est bien le propre de l'écriture autobiographique. Nous sommes, ici, tentés d'évoquer Rousseau et ses *Confessions*. Rousseau laisse par moment de côté la distance qu'il instaure entre le «je» écrivain et le personnage enfant. Certains passages rapprochent et confondent, le narrateur et le personnage. C'est alors l'occasion de véritables mises en scène. Le passage qui relate la rencontre avec Mme de Warens utilise les mêmes procédés que ceux mis en lumière dans *Le Jour du séisme* : la répétition des verbes d'action fait de Rousseau adolescent l'acteur principal de la scène : «J'arrive enfin, je vois Mme de Warens (p.82), «je cours pour la suivre, je la vois, je l'atteins, je lui parle [...]» (p.83). Rousseau, *Les Confessions*, Ed Bernard et Marcel Raymond, in *Oeuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1959.

participe alors de la mise en image du «je », qui apparaît dans ce passage comme tout-puissant : « Je prends les armes [...]. Je deviens un homme.[...]. Je deviens le premier homme ».(p.34). Ici encore, aucune place n'est faite aux impressions de l'Autre, l'ami dont la vie est en péril. Le projecteur est centré sur le moi. Cette anecdote, si elle retrace un souvenir d'enfance - car rappelons le, ce n'est qu'une hypothèse de lecture - semble se déployer plutôt sur la scène du fantasme. Le souvenir du fait réel est déformé par le désir du moi, qui tend, par l'illusion, par une image déformée de lui-même, au succès de son sauvetage.

Le genre «autobiographique », en ce qu'il permet de faire renaître le monde intérieur des images, des souvenirs, des fantasmes, s'adapte bien à l'écriture mise en place par N. Bouraoui, qui joue sur l'exhibition d'un « je » omniprésent.

Le choix d'une écriture autobiographique s'explique ici de manière formelle : elle autorise l'auteur à développer un style reposant essentiellement sur la retranscription d'impressions et de sensations.

L'originalité de l'écriture de Nina Bouraoui réside donc essentiellement dans ce que nous avons appelé le mélange des genres. Nous avons observé que, dans un même texte, l'auteur pratique les discours romanesque, poétique et autobiographique. Ainsi, cette écriture mélange des types de discours qui, selon certains critères littéraires ne peuvent se combiner : celui du réel et celui de la fiction, l'autobiographique et l'imaginaire...

L'écriture de Nina Bouraoui pourrait être qualifiée d'écriture « oblique », puisqu'elle traverse différents genres, utilise des chemins de traverse pour se dire. A la lecture « transculturelle » imposée par sa double origine vient se surimprimer une lecture que nous sommes tentés de

nommer « transgénérique ». Nina Bouraoui joue avec les genres et de ce fait, crée des « pactes » de lecture ambigus. *L'Âge blessé* ne répond pas entièrement aux règles du pacte romanesque, puisque fiction et réalité sont mises sur le même plan, le pacte autobiographique est absent du *Jour du séisme*, qui peut, pourtant, se lire comme un récit de souvenirs d'enfance. De même, par le mélange de la prose et de la poésie, elle crée un pacte de lecture que l'on pourrait qualifier de « poétique »: le lecteur doit, en effet, accepter « d'entrer en poésie », d'investir son propre imaginaire et sa sensibilité dans le jeu verbal, mis en place par l'auteur, pour saisir le véritable sens du texte.

Nous pouvons nous interroger alors sur les raisons de ce mélange générique. Peut-être devons-nous nous référer à la situation culturelle de l'auteur. L'écriture est, ici, l'interaction de deux codes, français et maghrébin. L'importance de l'oralité, d'une parole qui se dit plus qu'elle ne se raconte est due peut-être aux origines arabes de l'auteur. L'organisation générale de ses deux romans est, en effet, de l'ordre du discursif, puisqu'il faut identifier les voix afin que le texte prenne sens. Dans la constitution de cet agencement, l'interculturel joue un rôle prépondérant. De là pourrait provenir le sentiment d'étrangeté, la gêne qu'éprouvent les lecteurs comme les critiques. En effet, le discours d'un sujet de double culture fait de l'écriture et de la lecture des activités interculturelles ou transculturelles. Cette difficulté de lecture a des répercussions à des niveaux plus institutionnels, sur les plans de la réception et du classement de ses oeuvres.

Comment, en effet, peuvent être reçus des écrits dont l'indétermination générique empêche tout étiquetage hâtif ?

Et comment, alors, classer cet auteur qui, se jouant des frontières des genres, semble se jouer aussi des frontières imposées par l'histoire littéraire ?

Ce sont à ces deux questions que nous allons tenter d'apporter une réponse, en nous arrêtant, dans un premier temps, sur la réception critique des ouvrages, *L'Âge blessé* et *Le Jour du séisme*. Cette étude nous amènera, par la suite, à aborder la question du classement de Nina Bouraoui dans l'espace littéraire.

TROISIEME PARTIE

RECEPTION ET CLASSEMENT

LA RECEPTION

Les écrivains du Maghreb doivent faire face à un malentendu de taille qui fait que leurs oeuvres sont rarement étudiées pour ce qu'elles sont et ce qu'elles présentent avant tout, c'est à dire des textes littéraires. Ces oeuvres continuent à être prises souvent comme des prétextes à des discours idéologiques, ethnographiques ou sociologiques. Elles sont rarement abordées comme de vrais textes littéraires devant être analysés avec la même exigence critique et la même rigueur théorique que n'importe quel autre texte de la production littéraire mondiale. La volonté de considérer une littérature comme un reflet ou un témoignage des réalités sociales ou économiques est, certes, une attitude appelée par certaines créations maghrébines elles-mêmes. Elle finit, cependant, par se dresser en obstacle devant des écrivains qui sont réduits à d'autres fins que celles qui les stimulent de plus en plus, c'est à dire le travail littéraire et la création.

Il semble, pourtant, que ces préoccupations qui animent des auteurs conscients de l'exigence littéraire leur soient refusées. La critique journalistique et médiatique, en France, se complaît parfois à se référer à cette littérature comme à l'expression de phénomènes sociaux ou politiques.

On pourrait penser, cependant, que le cas de Nina Bouraoui soit particulier de par sa double appartenance culturelle. Le fait qu'elle habite en France, que sa mère soit française atténuerait ce défaut qui consiste à chercher dans une oeuvre des renseignements sociaux. Peut-être pourrait-on ajouter que les romans de Nina Bouraoui se prêtent moins à des interprétations sociologiques, l'intrigue n'ayant pas toujours un lien direct avec le Maghreb.

Nous étudierons le dossier de presse de *L'Âge blessé* et du *Jour du séisme*, afin de dégager les tendances de la critique, et afin de confirmer ou d'infirmer les hypothèses émises.

I. L'ÂGE BLESSE

Des neuf articles étudiés se dégagent deux tendances.

La première tendance regroupe cinq des articles. Tous s'attachent à mettre en avant le style de Nina Bouraoui, marqué par une certaine violence, une écriture du corps qui restituerait les sensations, sans souci de la bienséance ou des règles du roman traditionnel. Ces articles sont donc axés sur une étude littéraire du roman, les remarques sont précises et appuyées par des citations à valeur d'exemple. Les journalistes s'attachent à employer des termes précis et techniques. Ainsi Pascale Haubruge, dans son article¹, parle de la « narratrice » ou de « l'héroïne » et juge que l'auteur ne répond pas « aux règles du romanesque linéaire » ou encore qu'elle « se fait poète ». Le style de ces articles est, d'ailleurs, significatif : les journalistes ont, en général, recours à une écriture imagée, où l'emploi de la métaphore est fréquente. Ainsi, retrouve-t-on par deux fois l'image du « chantier »² pour définir le roman, la métaphore du couteau ou du pistolet³ pour caractériser la plume de Nina Bouraoui.

La thèse défendue par le deuxième regroupement d'articles est sensiblement différente. Même si les journalistes font allusion au style de Nina Bouraoui, ils cherchent avant tout à démontrer que *L'Âge blessé* marque une nouvelle étape dans la production littéraire de l'auteur. Ils insistent, en effet, sur l'évolution de l'écriture qui se fait plus autobiographique, qui tend au dévoilement et à l'apaisement.⁴ Ces articles sont, en général, construits autour d'une interview ou de citations de l'auteur. Ils débutent souvent par un rappel de la trajectoire de

¹ « La plume sauvage de Nina Bouraoui », in *Le Soir*, 01/04/98, Pascale Haubruge. Pour lire les articles, se référer à l'annexe 1, p.88.

² « Son livre est un chantier » in « L'appel de la forêt », in *Le Figaro littéraire*, 29/01/98, Patrick Grainville.
« C'est un gros chantier », in « Matière vivante », in *Nice-Matin*, 22/02/98, Sylvie Béal.

³ « Ce n'est pas un stylo qu'elle tient au bout de sa main, c'est un couteau bien aiguisé », « Matière vivante », *op. cit.*

⁴ Les titres sont révélateurs : « Nina Bouraoui, le temps de la maturité », in *Le Monde des livres*, 27/02/98, Christine Rousseau ; « La belle a mis un silencieux au bout de sa plume », 11/02/98, P.Delbourg.

Nina Bouraoui. Le style est aussi plus sobre, plus neutre, et les journalistes qui semblent moins s'impliquer, laissent s'exprimer le point de vue de l'auteur.

Ces deux tendances sont donc placées sous le sceau d'une critique purement littéraire. D'un côté, ils mettent en lumière le style propre à Nina Bouraoui, de l'autre, ils mettent en perspective le roman *L'Âge blessé* avec l'ensemble de son œuvre.

II. LE JOUR DU SEISME

L'étude de la réception du *Jour du séisme* s'appuie sur neuf articles, que l'on peut classer en deux groupes distincts.

Le premier regroupement est composé de cinq articles. Ils cherchent tous à démontrer la qualité du style de Nina Bouraoui, ainsi que la cohérence qui existe entre ses deux derniers romans, *L'Âge blessé* et *Le Jour du séisme*. Un article extrait des *Inrockuptibles*⁵ résume, selon nous, la totalité des thèses défendues dans ce premier ensemble. D'après la journaliste, Nelly Kapriélan, *Le Jour du séisme* «dépasse toute lecture thématique. [C'] est une œuvre exclusivement littéraire, essentiellement poétique ». Nina Bouraoui, dans ce récit, continue son travail de dévoilement et confirme la pratique d'écriture autobiographique.

La tonalité de ces articles est souvent empreinte de lyrisme. Les journalistes ont recours à des métaphores pour qualifier le roman. Ainsi le journaliste de *Ouest France*⁶ parle de « style sismographique », Christine Rousseau⁷ qualifie, quant à elle, le texte de « chant d'amour à la terre blessée », marqué par « la magie d'un verbe poétique ».

La critique est donc essentiellement positive et consacre Nina Bouraoui en tant qu'auteur à part entière.

Cependant, et même s'ils sont en minorité, quelques articles (quatre dans l'ensemble du corpus étudié) sont plutôt polémiques. Ils tentent, en effet, de rattacher le récit à l'actualité algérienne. Les arguments mis en avant sont parfois douteux et révèlent une lecture un peu

⁵ « Echos du chaos », in *Les Inrockuptibles*, 20/10/99, Nelly Kapriélan.

⁶ « Nina Bouraoui, tellurique », in *Ouest France*, 05/09/99.

hâtive de l'œuvre. Ainsi, un journaliste, pour lequel « la violence [de ce jour du séisme] en annonçait d'autres », ne semble pas avoir lu le livre. Il affirme, en effet, que la narration à deux voix est effectuée par Arslan et Mahila⁸. Or, ces deux personnages sont, en fait, nommés par le « je », qui, lui, est la véritable voix narrative du roman.

L'article le plus polémique, en ce qu'il établit directement un lien entre le livre et l'actualité algérienne, s'intitule « L'Algérie en flammes »⁹, titre laissant déjà présager de son contenu. Cet article présente simultanément le récit de Nina Bouraoui et ceux d'autres auteurs algériens. Le journaliste expose une thèse assez simpliste : la littérature apporterait une réponse aux questions soulevées par le drame algérien : « Leurs livres [...] ont le mérite de nous faire réfléchir sur l'état de l'Algérie aujourd'hui. ». *Le Jour du séisme* établirait alors, selon le journaliste, « un parallèle entre les séismes d'hier et ceux d'aujourd'hui. ». Le fait de réunir dans un même article Nina Bouraoui et des auteurs comme Slimane Benaïssa ou Boualem Sansal qui, eux traitent directement de l'Algérie, - le titre de leurs romans est en ceci significatif¹⁰ - confère au *Jour du séisme* une dimension politique qui, pourtant, ne paraît pas évidente à la lecture. Nina Bouraoui avait elle-même affirmée dans une interview : « L'Algérie, j'ai pris le parti de n'en parler à personne. [...] Ce qui se passe là-bas est trop douloureux pour en parler à la légère. »¹¹. Une fois encore, la lecture du récit semble avoir été hâtive. Le journaliste cherche à donner au *Jour du séisme* un sens qui illustrerait la thèse de son article, sens que le roman ne développe pourtant pas. Le discours critique semble alors être une entreprise de récupération aux fins d'une conception personnelle de l'actualité algérienne.

III. CONCLUSIONS

⁷ « Séisme intime », in *Le Monde*, 08/10/99, Christine Rousseau.

⁸ « *Le Jour du séisme* est un texte à deux voix, celles d'Arslan et Mahila [...] qui tour à tour évoquent la terre natale [...] », « Nina Bouraoui, *Le Jour du séisme* » in *Les Inrockuptibles*, 18/08/99.

⁹ « L'Algérie en Flammes » in *La Marseillaise*, 26/09/99, Maxime Romain.

¹⁰ Slimane Benaïssa, *Les fils de l'amertume*, Paris, Plon, 1999, 276 pages.

Boualem Sansal, *Le serment des barbares*, Paris, Gallimard, 1999, 396 pages.

L'étude comparée de la réception des deux ouvrages de Nina Bouraoui nous donne des indications précieuses quant au problème du classement en littérature. De fait, c'est à partir de la réaction des critiques que l'on s'aperçoit de la difficulté à classer l'œuvre de Nina Bouraoui.

Il semble que ce soit le thème du roman qui détermine le sens de la critique. En effet, pour son récit *L'Âge blessé*, dont l'intrigue n'est pas directement liée à l'Algérie, les critiques ne s'attachent guère aux origines algériennes de l'auteur. Son roman est plutôt décrit dans des termes universels¹². Les articles sont, essentiellement, axés sur la qualité stylistique du texte, sur le travail d'écriture de Nina Bouraoui. Les extraits de roman sont nombreux¹³, incitant ainsi le lecteur à découvrir le texte pour ce qu'il est, sans passer par le prisme d'une lecture biographique ou sociologique.

Au contraire, en ce qui concerne *Le Jour du séisme*, la critique littéraire est moins prononcée. Quelques articles, nous l'avons montré, tentent de rapprocher ce récit de l'actualité politique, de déformer le sens littéraire au profit d'une lecture idéologique. Nous sommes alors tentés d'établir un rapprochement, au niveau de la réception, entre son premier et son dernier roman, respectivement *La Voyeuse interdite*¹⁴ et *Le Jour du séisme*. Ce sont, en effet, les deux œuvres de Nina Bouraoui où l'Algérie est présente de manière presque obsessionnelle. Dans les deux cas, la critique est désemparée. Le premier roman de Nina Bouraoui, qui décrivait la condition d'une jeune femme algérienne condamnée à l'enfermement, a suscité une sorte de curiosité « malsaine » du public. On a pu lire : « le premier roman de ce jeune auteur de 23 ans confirme les pires témoignages sur le sort de la femme algérienne »¹⁵. C'est aussi à la parution de son premier ouvrage qu'a été le plus souligné son appartenance à une double culture. Elle même avoue, dans une interview accordée à *Télérama*¹⁶, être « née de deux cultures » et se définit comme étant « plutôt occidentale de culture orientale ».

Il apparaît donc que c'est l'appartenance à une double culture qui déconcerte la critique rendant par là, plus saillant la difficulté de s'adonner à la lecture d'un discours interculturel. En effet, Nina Bouraoui est, selon la publication de ses romans, tantôt comparée à des auteurs

¹¹ « Traversés par les mots de Nina Bouraoui », in *Le Journal du Dimanche*, 01/02/98, Christian Sauvage.

¹² « L'âge blessé explore la vie. La vie enracinée dans son absurdité. La vie jaillissement du chaos, de la nature, des arbres, de la terre, de la lumière. », « Matière vivante », in *Nice-matin*, 22/02/98, Sylvie Béal.

¹³ Voir entre autres « Lectures », in *Atmosphères*, avril 98, Elisabeth Barillé.

¹⁴ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.

¹⁵ Références de l'article non précisées par le dossier de presse. Pour plus d'informations concernant la réception de *La Voyeuse interdite*, consulter l'annexe 2 p.

¹⁶ « Nina Bouraoui » in *Télérama*, 20/09/92, Catherine Portevin.

français, tantôt identifiée à d'autres auteurs algériens. Appartient-elle alors à la littérature française, à la littérature maghrébine de langue française ou à la littérature dite « beur » ?

Aussi, sommes nous amenés à mettre en question la nature de son imaginaire. Jean Marc Ghitti, dans son ouvrage *La parole et le lieu*¹⁷ cherche à définir « l'emprise d'un lieu sur une pensée, de sorte que celle-ci sache désigner son origine »¹⁸. C'est en quelque sorte le travail que nous nous proposons ici : il s'agit pour nous, en effet, de déterminer le lieu qui inspire la parole de Nina Bouraoui.

Notre auteur, nous l'avons déjà montré, accorde dans ses deux derniers ouvrages une place prépondérante à la mémoire. Nous avons pu parler d'une « écriture de la mémoire », au point que celle-ci apparaissait avoir une vie autonome, totalement séparée et scindée du moi de la narratrice. De plus, Nina Bouraoui affirme, dans *Le Jour du séisme*, que « sa mémoire est natale et algérienne ». Si l'imaginaire de l'auteur trouve ses racines dans ses souvenirs et si ces mêmes souvenirs sont marqués par le sceau du Maghreb, ne doit-on pas affirmer que notre auteur appartient de plain-pied à la littérature algérienne ? Pourtant, le fait qu'elle écrive à partir de la France et qu'elle ne soit pas retournée dans le pays de son enfance depuis plus de 20 ans, permet-il d'avancer un classement aussi catégorique ? Son écriture n'est-elle pas plutôt la manifestation d'une littérature aux contours encore flous, qui puise sa force dans un passé toujours actualisé - son enfance algérienne -, et dans un présent nourri de lectures diverses ? Ne pourrait-on pas alors parler d'une « écriture métisse », caractérisée par le mélange, pour laquelle les frontières seraient mouvantes ?

LE CLASSEMENT

¹⁷ Jean-Marc Ghitti, *La parole et le lieu, Topique de l'inspiration*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988.

¹⁸ *ibid*, p.12.

L'étude de la réception des deux ouvrages de Nina Bouraoui nous conduit donc naturellement à nous interroger sur la place de cet auteur dans le champ littéraire, puisque, au regard de la critique, celle-ci apparaît problématique.

Les données biographiques de notre auteur nous amènent, tout d'abord, à nous interroger sur les liens que son écriture entretient avec le courant littéraire « beur ». Celui-ci regroupe, en effet, des auteurs confrontés à une double culture, française et maghrébine.

I. NINA BOURAOUI, UN AUTEUR « BEUR » ?

Afin de décider de l'appartenance ou non de Nina Bouraoui à la littérature « beur », nous nous attacherons à comparer l'œuvre de notre auteur à celles de romanciers issus de l'immigration et susceptibles d'être reconnus comme faisant partie de ce courant.

Nous avons choisi comme œuvres à comparer, le roman de Leïla Houari, *Zeïda de nulle part*¹⁹, et celui de Mehdi Charef, *Le Thé au harem d'Archy Ahmed*²⁰. Ces deux auteurs pourraient, en effet, être considérés comme représentatifs de cette génération de jeunes issus de l'immigration qui ont donné naissance à « la littérature beur ». Mehdi Charef, né en Algérie, va avec sa famille rejoindre son père installé en France au début des années 50. Il grandira dans des bidonvilles de transit et dans des cités. Le père de Leïla Houari est parti, dans les années 60, du Maroc pour la Belgique, suivi, quelques années plus tard, du reste de la famille. Leïla Houari, l'aînée, garde des souvenirs vivants de son enfance à Fez, tout en s'intégrant rapidement dans son nouveau pays. Elle va, cependant, connaître des tensions entre les exigences de sa famille et la séduction de la civilisation occidentale. Le choix de ces deux ouvrages se justifie aussi au niveau de leur thématique respective. D'après Regina Keil, la littérature beur « se déroule selon deux grands axes thématiques : 1° la vie en banlieue au quotidien, [...] caractérisée par les problèmes de chômage et de racisme ordinaire [...] 2° les

¹⁹ Leïla Houari, *Zeïda de nulle part*, Paris, L'Harmattan, 1985.

²⁰ Mehdi Charef, *Le thé au harem d'Archy Ahmed*, Editions le Mercure de France, Paris, 1983.

problèmes d'identité double ou déchirée [...]. »²¹. *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* serait l'illustration du premier axe thématique, tandis que *Zeïda de nulle part*, correspondrait plutôt au deuxième. Ces deux romans, pourraient alors, pour les besoins de la présente comparaison, représenter l'ensemble de la production d'auteurs dits « beur ».

A/ Présentation des romans, *Zeïda de nulle part* et *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* :

Le roman de Mehdi Charef retrace donc la vie d'un groupe de jeunes vivant dans les banlieues parisiennes. Il décrit le désœuvrement de ces jeunes mal intégrés au système scolaire, en mettant en scène deux amis, Patrick, dit Pat, français d'origine et Madjid, issue d'une famille d'immigrés. Les personnages ne sont donc pas définis par leurs origines, mais par leur appartenance à une même génération, à un même âge.

Le roman *Zeïda de nulle part* est en grande partie autobiographique. L'auteur cherche à « dire » son malaise, et par là même celui d'une génération, qui n'accepte plus de vivre selon les préceptes traditionnels, rattachés à la figure du père, mais qui, cependant, ne peut nier ces mêmes racines. Après avoir opté pour la fugue, afin de signifier son désaccord et sa rupture avec la famille, Zeïda choisit une autre solution : le retour au pays. Celui-ci s'effectue par la médiation de la parole maternelle, symbole de la terre d'origine. Une fois arrivée au pays natal, Zeïda prend conscience de la véritable signification de son départ : « Ce n'était qu'une fuite, elle le savait, mais vivre autre chose et ailleurs, cela pouvait peut-être l'aider à échapper à toutes les contradictions dont elle souffrait. » (p.41). Mais Zeïda ne parvient pas pour autant à être pleinement acceptée dans son pays, elle reste une étrangère. La rencontre avec Watani, un garçon du village, précipitera, chez Zeïda, ce processus de reconnaissance de son étrangeté : son attitude envers un homme est seulement tolérée parce qu'elle vient d'Europe. Le retour au pays se solde donc par un échec, puisque l'intégration se révèle impossible. Il ouvrira toutefois de nouvelles perspectives : l'identité plurielle une fois assumée se révèle tout de même, source de richesses.

²¹ Regina Keil, « Entre le politique et l'esthétique : littérature « beur » ou littérature « franco - maghrébine » ? », in *Itinéraires et contacts de cultures, Poétiques croisées*, volume 14, Paris, L'Harmattan, 1991, pp. 160-169.

Nous allons, à présent, revenir sur certains détails afin de montrer, dans le texte, les différences d'écritures entre ces auteurs « beur » et Nina Bouraoui. Nous privilégierons l'analyse du roman de Leïla Houari, tout en faisant référence à celui de Mehdi Charef. Nous nous interrogerons aussi sur les projets d'écriture de ces trois auteurs, interrogation qui pourrait servir d'argument à notre démonstration.

B/ « Confrontation » des oeuvres :

Le roman *Zeïda de nulle part* est construit en deux parties, l'une retraçant le malaise du personnage éponyme, liée à sa vie en Belgique, l'autre consacrée à son retour au pays. La première partie est marquée par une oscillation au niveau des temps. Comme chez Nina Bouraoui, on note une interférence entre deux temporalités, le présent et le passé. Les souvenirs de Zeïda n'atteignent pas, cependant, l'intensité de ceux évoqués par N. Bouraoui. Plus qu'un brouillage temporel, ils apparaissent dans le cours de la narration comme des « *flash-back* », annoncés par le narrateur. Ainsi à la page 19, l'évocation de souvenirs d'enfance est mise en place par la voix narrative : « Huit ans déjà qu'ils n'avaient plus revu leur pays, elle n'arrivait pas à oublier, des images restaient en elle [...] ». Les pages suivantes seront alors, logiquement, consacrées au récit de ces vacances au pays. Chez Nina Bouraoui, au contraire, la force des souvenirs provient de leur irruption totale dans le présent, irruption qu'aucun indice textuel ne prépare. Le rapport à l'enfance est, en effet, traité de manière différente. Si pour N. Bouraoui, l'enfance est vivante, n'étant par là jamais reléguée au passé - l'emploi constant du temps présent en est la manifestation - , le personnage Zeïda, semble, elle, avoir fait une croix sur cette période. Elle avoue à la page 61, « [...] La petite fille était loin, très loin, quelque part dans les vieilles rues de Fés, qui ne faisait plus partie d'elle. ».

La différence entre Nina Bouraoui et nos deux auteurs « beurs » se situe aussi au niveau des registres d'écriture. Dans son roman, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, Mehdi Charef, a, en effet, recours à l'oralité pour casser le registre littéraire élevé. Il emploie donc un lexique et une syntaxe de la langue parlée, afin d'être au plus près de ses personnages. Nous pouvons, ainsi, relever, au niveau du vocabulaire, des mots proches de la vulgarité, tels que « garce » ou « salope » (p.53). La syntaxe ne s'encombre pas des règles de la grammaire française. Les

marques de négation sont, par exemple, laissées de côté : « Leurs mecs, [...], Madjid s'y attarde pas. » ou « T'as pas besoin d'aller dans l'Est, quand t'en as vu un, t'as fait le voyage et à l'œil, et ça vaut le coup. » (p.75). Cependant, le recours à l'oralité semble parfois mal maîtrisé. L'auteur ne peut s'empêcher d'introduire, dans son texte, des tournures plus classiques, qui apparaissent alors comme des maladresses. Ainsi, peut-on lire à la page 113 : « T'avais intérêt à savoir dribbler si tu voulais caresser la balle avec tant de désirs et d'ardentes jambes qui tournaient autour du ballon. ». L'emploi du verbe « caresser » dans un sens imagé, de l'adjectif « ardent », couronné par l'inversion du nom et de l'adjectif, relèvent plus du langage soutenu. Cela crée une distorsion, une sorte de « fausse note » dans le cours de la phrase qui débute, effectivement, par une expression réservée à l'oralité : « T'avais intérêt ».

Leïla Houari, quant à elle, hésite, surtout dans la première partie, dans le choix de la narration entre le lyrisme et l'écriture narrative. La première page du roman ressemble, en effet, plus à un poème qu'à l'ouverture classique d'un récit²². En cela, son écriture pourrait être rapprochée de celle de N.Bourouï. Cependant, quand on s'attarde sur les images ou les métaphores, on s'aperçoit que celles-ci renvoient plutôt à des clichés littéraires : les associations de mots, passées dans l'usage courant sont devenues banales et mettent en jeu des connotations conventionnelles. Les images utilisées ne rendent plus compte d'une transformation du réel par le biais de l'écriture - il n'y a pas de réactivation du langage - mais elles apparaissent alors comme des stéréotypes. Nous citerons, pour exemple, les pages 18 et 19, qui rendent compte d'une expérience amoureuse vécue par Zeïda :

[...] Elle se sentait dévêtue très doucement, délicatement comme une rose à qui on enlève ses pétales, il caressait ses seins, son corps.[...] Elle restait de glace [...] Il voulait la pénétrer mais elle se retira, apeurée comme une biche, elle ne voulait plus [...].

L'association de la femme à la rose ou à la biche rappelle les clichés littéraires de la poésie arabe. La métaphore récurrente du « cavalier noir » - symbole du rêve et du désir de la jeune

²² « Je caresse ton corps pour effacer les larmes du temps. Un oiseau ce matin est venu pour surprendre le désir, les yeux ont souri, simplement...[...] A travers la vitre, elle aperçoit une ombre bleue, croit voir la mer...[...] », *Zeïda de nulle part, op. cit.*, p.13.

filles -, qui relève aussi d'une tradition poétique arabe, chargée de nombreux clichés. Zeïda retourne « dans sa petite chambre pour rejoindre le cavalier des rêves qui devait s'impatienter » (p.19). Ce cavalier est décrit plus loin dans le roman : « Le cavalier noir galopait dans le vide sans tomber ; son cheval blanc comme un nuage filait lentement. Le cavalier, beau très beau, était noir avec des cheveux blonds. » (p.65). Cette image très « fleur bleue » du « cavalier sur son cheval blanc » peut se justifier par une volonté de créer un « effet-personnage » : l'auteur veut rendre compte de l'état d'esprit de Zeïda, jeune fille un peu naïve en quête d'amour. Ces clichés révèlent, toutefois, une écriture empreinte de préciosité qui, sous couvert de poésie, brasse des métaphores figées, ce qui, paradoxalement, nie toute tentative de poétisation du récit.

Pour confirmer cette critique, nous pouvons comparer un passage de *Zeïda de nulle part* à deux extraits tirés respectivement de *L'Âge blessé* et du *Jour du séisme*, traitant d'un même thème : la description de la chaleur.

Voici la description qu'en fait Zeïda-Leïla :

Quand on revient du Sud du Maroc, on longe des routes qui tournent, se tordent comme des serpents. La canicule est si forte au mois de juillet et août, tout paraît figé, le soleil implacable jette ses rayons de métal, les voitures avancent au ralenti, souvent elles sont stoppées, les conducteurs vont voler un peu d'ombre sous un arbre. (p.22)

Le « je » enfant de *L'Âge blessé* et le « je » narrateur du *Jour du séisme* rendent compte de la même situation :

Nous partons avant la nuit, engouffrés dans un boyau d'écailles, un chantier de trous, d'entailles, de cloques, une chair tuméfiée. [...] je fonde dans un point de tôle, une incandescence que la lumière a élue. Le siège arrière brûle mes cuisses, [...]. Le plastique presse ma peau, on oublie un fer sur un col de rayonne. [...]. Le ciel change de couleur, il se charge d'essence. On allume un foyer, [...] l'air est saturé de pétrole, de butane, de plomb coulé [...]. (pp.29-30 de L'Âge blessé).

Le soleil embrase les montagnes de l'Atlas. La route, unique, un danger, creusé sous le massif des flammes, longe les falaises qui s'effondrent vers la mer. [...] L'air est

impossible, épais et chargé d'essence, une combustion. Le soleil incendiaire brûle : les taillis, l'ardoise noire, les foyers argileux, le bois et le verre. Il fait fondre et soigner. Le soleil est une prison. Le soleil est une foudre sèche et sans éclair. Les hommes s'en cachent. [...] Ils fuient les braises, des morsures. Ils attendent la nuit qui dissipe. Elle détachera le feu de l'air. [...]. (p.17 du Jour du séisme).

Leïla Houari a recours à une narration classique, mimétique. Seule la métaphore du soleil et des ses « rayons de métal », apporte à la description une touche d'originalité, une vision travaillée du réel. Dans les extraits de Nina Bouraoui, c'est l'emploi des images qui est prédominant, au point de rendre parfois le message difficile à comprendre. L'extrait tiré du *Jour du séisme* repose sur une métaphore filée du feu pour rendre compte de la chaleur. Cette métaphore, somme toute banale, pourrait aussi être considérée comme un « cliché ». Le talent de Nina Bouraoui consiste, en fait, à retravailler ce cliché afin de créer de nouvelles images. Elle parvient, par le jeu du langage, à assimiler complètement l'atmosphère et l'environnement à un incendie : les montagnes « s'embrasent » et peuvent être ainsi comparées à des flammes, « à un massif de flammes ». Nina Bouraoui ne cherche pas à raconter mais à faire sentir, ne cherche pas à décrire mais à suggérer. La même situation est donc abordée et traitée de manière opposée. Dans le roman *Zeïda de nulle part*, « l'histoire » (l'information) souvent trop présente et mal distanciée, laisse peu d'occasions au récit littéraire de se manifester, et à l'émotion de nous saisir. C'est au contraire ce que parvient à atteindre notre auteur, en privilégiant le rendu des sensations.

L'absence de « littérarité », dans les deux romans « beur », est peut-être, alors, à mettre en rapport avec le projet d'écriture des auteurs. En effet, le texte de Mehdi Charef avait d'abord été conçu comme un scénario de film, retravaillé en vue d'une publication²³. Son projet d'écriture ne répondait donc pas à un souci de qualité littéraire mais plutôt à la volonté de montrer et de raconter les difficultés rencontrées par une certaine jeunesse oubliée de la société. D'après François Nourrissier, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* est un « texte

²³ « [...] Charef a transformé son roman en film. Mais, il s'agissait en fait d'une retransformation, car avant même d'être un roman, *Le Thé au Harem d'Archi Ahmed* avait été d'abord conçu comme un des nombreux scénarios que Charef avait rédigé [...]. Seuls les refus qu'il essuie auprès des metteurs en scène l'inciteront à transformer ce scénario en roman [...] », Alec Hargreaves, « Oralité, audio-visuel et écriture », in *Itinéraires et contacts de cultures*, op. cit., pp.170-176.

arraché aux étouffements et aux injustices de la vie. [...] Nous découvrons l'envers de cette société, installée en marge de la nôtre, que nous avons laissé les maladies gangrener. [...] Rares sont les livres capables de nous parler de ce monde là ! Le cinéma, lui, s'y risque. »²⁴. Ce commentaire est révélateur, selon nous, du véritable but du roman, d'abord destiné à traduire un vécu conflictuel mais par un autre mode d'expression que la voie littéraire. L'emploi d'un registre d'écriture s'appuyant sur l'oralité trouverait peut-être là son explication. De même, le roman de Leïla Houari ne tend pas à une esthétique désintéressée, mais il se présente avant tout comme un texte à visée démonstrative : le projet de l'auteur n'est pas tant le travail sur la langue qu'une prise de parole pour dire un mal-être.

De fait, les récits de Mehdi Charef et de Leïla Houari en particulier, n'échappent pas à des discours démonstratifs « clichés », sur la situation des émigrés, par exemple. Dans les deux romans, cela se manifeste, entre autres, par un réquisitoire contre le béton, toujours associé au gris. Zeïda, à la fin de la première partie, se dit « qu'elle ne prendrait pas goût à la solitude, à l'incertitude, jamais, parce qu'elle savait qu'il y des grisailles qui vous collent tellement au corps, qu'elles vous imprègnent et rendent aveugles à tout autre ciel » (p.40). Le narrateur du *Thé au harem d'Archi Ahmed* dénonce lui aussi « la grisaille du béton » (p.68), « cette grisaille qui s'installe et qui étouffe en serrant fort sur le corps petit à petit comme une pieuvre. » (p.61). Nous pouvons relever, aussi bien dans *Zeïda de nulle part* que dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, la même tentative de définir les jeunes issus de l'immigration. Madjid, à la page 17, « se rallonge sur son lit, convaincu qu'il n'est ni arabe ni français depuis bien longtemps. Il est fils d'immigré, paumé entre deux cultures, [...] à s'inventer ses propres racines, ses attaches, se les fabriquer. ». Le titre même du roman de Leïla Houari, « Zeïda de nulle part », délivre un message identique : l'héroïne est dans l'impossibilité de se définir par rapport à un lieu préétabli. C'est, comme l'affirmait aussi Madjid, à elle de se créer et de créer : « « Rien n'était à justifier, ni ici, ni là-bas. [...] Chercher et encore chercher et trouver la richesse dans ses contradictions. [...] » (p.83). Les discours préconçus sur l'émigration sont, toutefois, plus nombreux dans le roman de Leïla Houari. Dans la deuxième partie du roman, un dialogue entre Zeïda et Watani est, selon nous, un exemple représentatif de l'ensemble. Le jeune garçon demande :

²⁴ François Nourissier, « Mehdi Charef : cinéma-vérité », in *Le Figaro magazine*, 5 mars 1983, cité par A. G. Hargreaves, *ibid.*, p.173

- «- *Pourquoi tu ne repars pas en Europe, tu as de la chance de vivre là-bas.*
- *C'est ce que tu crois, c'est ce qu'on croit, mais moi je ne veux plus retourner là-bas, c'est mon droit !*
- *Pourquoi, il paraît que tout le monde gagne bien sa vie [...]. Tu sais chez nous, si tu es pauvre personne ne te donne de l'importance.*
- *[...] Tu sais, là-bas, la pitié n'existe pas, il faut travailler, et encore travailler et donner le meilleur de soi, mon père a plein de rhumatismes à cause de son travail.[...] » (p.56)*

Ce dialogue reprend bien les différents clichés sur la situation de l'émigré en Europe. Il présente un discours manichéen sur le maghrébin attiré par l'Occident, en tant que lieu de richesses, et sur l'immigré dont l'attente a été déçue. Si les informations transmises sont justes et reflètent une réalité, certes, difficile à gérer, elles appartiennent plus au domaine de la sociologie qu'à celui de la littérature. Le style même relève plutôt du documentaire que du roman. Il est, en effet, sec et transparent : le lexique clair et simple, puisé dans le vécu, dans le quotidien de la langue parlée, frise la pauvreté. Or, le lecteur, qui connaît cette situation sociale, est en droit d'attendre d'une œuvre littéraire une mise en forme et en mots plus élaborée.

Les deux textes considérés comme « beur » ont donc en commun un même projet d'écriture : tenter de définir l'identité de personnes se trouvant en marge de la société, que ce soient les jeunes des cités du texte de Mehdi Charef, ou Zeïda, porte-parole des individus confrontés à une double culture. Les définitions identitaires tendent alors à rattacher les personnages à un groupe, donc à des discours déjà constitués, ce qui ne correspond pas à l'attente que l'on peut avoir du rôle de la littérature. Celle-ci cherche, plutôt, à se situer à la périphérie de ces discours clos sur eux-mêmes afin d'approcher une nouvelle forme du « dire », afin de créer de nouveaux concepts. Les textes de Nina Bouraoui semblent, eux, bien traversés par cette interrogation sur les mots et la langue en tant que vecteurs d'une approche autre de la réalité : comme nous l'avons montré précédemment, le souci narratif et démonstratif est, en effet, absent du projet d'écriture de Nina Bouraoui.

Aussi, la comparaison de ces trois textes amène-t-elle à formuler différentes conclusions.

Sur le plan de la qualité littéraire, Nina Bouraoui dépasse nos deux auteurs « beur » : elle maîtrise beaucoup mieux les ressources du langage et parvient ainsi à créer de nouvelles images. Si certains thèmes présents dans l'œuvre de Leïla Houari, comme celui de l'exil, se retrouvent sous la plume de Nina Bouraoui, leurs traitements stylistiques sont différents.

Nous avons noté que ces écarts au niveau du style pourraient s'expliquer par les projets respectifs des trois auteurs. En effet, la venue à l'écriture n'est pas motivée par les mêmes besoins. D'une part, les romans *Zeïda de nulle part* et *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* retracent tous deux, à leur manière, le parcours de jeunes issus de l'immigration. Si l'histoire des personnages est différente, nous avons pu mettre en lumière des sortes « d'invariants » : le discours sur la ville, sur l'appartenance à une double culture. Leur projet répond à une volonté de raconter et, par conséquent, dans les textes, la fonction référentielle du langage est privilégiée. La prise de parole semble, alors, plus correspondre à une envie de témoigner, faite de façon goulue, hâtive. Leïla Houari et Mehdi Charef donnent à voir, par leurs écrits, des séquences de leur vie, des anecdotes de leur quotidien. L'efficacité apparaît comme le souci majeur de leurs projets. D'autre part, l'écriture de Nina Bouraoui ne semble combler aucune attente, si ce n'est celle du plaisir « gratuit » de jouer avec les mots et de leur imprimer de nouvelles significations. Nina Bouraoui préfère dire que raconter, le travail sur la langue est sa priorité étant donné que le message semble moins important que la façon dont il sera délivré. Notre auteur oppose au souci d'efficacité des romans « beur » une jouissance désintéressée du texte.

Par conséquent, si l'on admet le fait que Mehdi Charef et Leïla Houari représentent, ici, l'ensemble de la littérature « beur », nous pouvons alors affirmer que Nina Bouraoui n'appartient pas à ce courant.

Dans le cadre de cette comparaison, nous pouvons donc considérer que Nina Bouraoui n'appartient pas à la littérature « beur », son style étant de meilleure qualité, et son projet d'écriture étant plus attaché à la mise en forme d'un message qu'au contenu de celui-ci. Notre auteur pourrait être considérée comme un produit de cette littérature, seulement dans le sens

où son univers de création prend racine dans un phénomène de mixité, d'entre-deux. Cependant, l'imaginaire des écrivains « beur » et des écrivains tels que Nina Bouraoui n'est pas semblable. Celle-ci a, certes, commencé à écrire en France mais à partir d'un imaginaire constitué par des espaces, des paysages, un vécu de l'Algérie qu'elle a connue directement. Ensuite, les conditions de développement de la « littérature beur » sont particulières : les écrivains beur décrivent leurs vies dans sa dimension problématique liée à l'intégration. Les écrivains comme Nina Bouraoui ne sont pas confrontés à ce problème, car leur production, dont le lieu d'énonciation est la France, interroge un autre lieu et reste ainsi dans la marginalité. Rosalia Bivona emploie le terme de « littérature migrante » pour tenter de localiser Nina Bouraoui :

Cet auteur fait partie d'une « littérature migrante » parce qu'elle cherche un espace à l'intérieur d'une littérature ouverte sur de nouveaux horizons pas encore identifiables, et qui est interactive avec tous les codes culturels des deux rives de la Méditerranée²⁵.

Ce jugement, émis lors de la parution des deux premiers romans²⁶ de Nina Bouraoui, nous semble encore valable pour ses dernières productions. Nous nous demanderons, toutefois, si le terme de « métisse » ne pourrait pas définir l'écriture de notre auteur, et par là même, la localiser dans un espace régi par la mixité. Cela nous amènera alors à repenser le terme de culture et à remettre en cause la volonté, toujours affichée, des critiques d'identifier de manière absolue un auteur à son pays d'origine.

Dans cette optique, nous essaierons alors de répondre à la question posée en introduction à savoir : le culturel peut-il être un prisme de lecture pour comprendre les oeuvres d'auteurs dont les origines ne sont pas franco-françaises ?

II. UNE ECRITURE METISSE²⁷

²⁵ Rosalia Bivona, « Nina Bouraoui, une écriture migrante en quête de lieu », in *Littérature des immigrations 2 : Exils croisés*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp.125-136..

²⁶ *La voyageuse interdite* et *Poing mort*, *op.cit.*

²⁷ Pour définir la notion de métissage, nous faisons référence à l'ouvrage critique de Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, « Mélanges et métissages », pp.33-57.

A/ Ambiguïtés du langage :

Le mélange des êtres et des imaginaires est appelé métissage, sans que l'on sache, avec certitude, toutes les implications de ce terme. Mêler, mélanger, brasser, croiser, télescoper, imbriquer, fondre, autant de mots qui s'appliquent au métissage, et reflètent l'imprécision des définitions et le flou de la pensée. D'après le dictionnaire *Larousse*, le mélange signifie: « Action de mêler. Résultat de plusieurs choses mises ensemble. En chimie, association de plusieurs corps, qui deviennent indistincts sans former une combinaison. ».

Si l'on retient cette dernière définition, on peut en déduire que l'on mélange des corps purs, autrement dits des éléments homogènes. Pressentie comme un passage de l'homogène à l'hétérogène, du singulier au pluriel, de l'ordre au désordre, l'idée de mélange charrie donc des connotations qui peuvent apparaître péjoratives. Ces résonances se retrouvent dans la notion de métissage, en particulier, dans l'utilisation du terme «métissage culturel». Cela présuppose, en effet, une définition de la culture. Celle-ci serait un ensemble complexe, une totalité cohérente, aux contours stables, capable de conditionner les comportements. Quels que soient l'époque ou le milieu, il ne resterait qu'à en définir le contenu, à dégager des « logiques » de fonctionnement, en s'efforçant de mettre à jour les caractéristiques inaltérables. Mais cette démarche conduit à imprimer à la réalité une obsession d'ordre, de découpage, de mise en forme, voire, dans le cadre de la littérature et du classement, d'étiquetage. L'emploi routinier du terme culture minimise ce que celle-ci comporte inévitablement d'influences et d'emprunts étrangers. Il incite à prendre les mélanges pour des sortes de désordres qui troubleraient soudain des ensembles parfaitement structurés et réputés authentiques. L'embarras de la critique face aux oeuvres de Nina Bouraoui pourrait, peut-être, s'expliquer par cette conception erronée, mais omniprésente de la culture. Le cas de notre auteur nous permet, alors, de nous rendre compte que cet agencement de pratiques et de croyances ne correspond pas à un système bien défini. Il nous oblige donc à appréhender les cultures, non plus comme des ensembles distincts, dont les spécificités seraient à définir, mais comme des ensembles poreux, créant des zones d'entre-deux. Nina Bouraoui nous amène à adopter une nouvelle forme de pensée, celle de l'intermédiaire.

B/ « Penser l'intermédiaire »²⁸ :

La difficulté à penser le mélange recouvre différents domaines comme les sciences sociales ou encore, comme le mentionne le dictionnaire *Larousse*, la physique. La compréhension du métissage se heurte à des habitudes intellectuelles qui portent à préférer les ensembles monolithiques aux espaces intermédiaires. Nous venons de le noter, il semble plus facile d'identifier des blocs solides que des interstices sans nom, la simplicité des approches dualistes étant, peut-être, plus séduisante et rassurante. Cependant, Nina Bouraoui, à l'instar d'autres auteurs algériens, ne se situe pas dans une relation duelle entre l'Algérie et la France. Son écriture nous amène alors à penser l'intermédiaire. Elle n'est pas localisable dans un groupe préétabli, dans un « territoire » donné, mais dans un entre-deux, à la frontière de deux mondes, dans un lieu ex-centré. Une frontière est souvent perméable, flexible : elle se déplace et peut être déplacée. Mais on a toutes les peines du monde à la penser tant elle apparaît à la fois réelle et imaginaire. Un exemple - cité par Gruzinski²⁹ - pris en physique pourrait alors éclairer notre propos: les passages entre les couleurs offrent, en effet, des gradations d'une grande complexité. A chaque fois que deux couleurs semblent prêtes à se rejoindre et se fondre, une troisième fait irruption entre elles. Ce processus pourrait peut-être servir d'illustration à l'écriture de Nina Bouraoui³⁰. Ses « cultures » française et algérienne ne peuvent se rejoindre entièrement pour former un tout homogène mais, dans un phénomène d'interaction et de transformation réciproques, elles donneraient naissance, dans un espace d'entre deux, à ce que nous appelons son « écriture métisse ». Celle-ci serait ce qui fait « irruption », dans une zone de marge et d'osmose. Les bords des frontières culturelles deviennent alors un nouveau lieu vital et créatif, où se mettrait en place une nouvelle entité littéraire.

²⁸ *Ibid.*, p. 42.

²⁹ *Ibid.*, p.44.

³⁰ Nous pourrions aussi faire référence à l'article de Rosalia Bivona, qui utilise, elle, l'image de la greffe pour tenter de localiser Nina Bouraoui. L'article porte sur les deux premiers romans de l'auteur mais s'applique tout autant au reste de sa production : « Si l'on prend en considération ces deux romans, *La voyageuse interdite* et *Poing mort*, si on regarde de près leurs thèmes, leurs caractéristiques scripturales,[...], on s'apercevra que notre auteur représente un cas symptomatique de greffe et que l'espace de cette écriture est extrêmement perméable et réceptif. », « Nina Bouraoui : un auteur greffé entre l'Algérie et la France », in *Y a-t-il un dialogue interculturel dans les pays francophones ?*, Actes du colloque internationale de l'AEFECO, Tome II, Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale, Vienne, 1995, p.357

C/ « Un honnête homme, c'est un homme mêlé. »³¹ :

Nous allons nous demander, à présent, quelle est la part de Nina Bouraoui qui s'exprime, qui participe de son imaginaire et par là même de la création de ses romans. Est-ce l'expérience algérienne constitutive puisque liée à l'âge de l'enfance, est-ce l'expérience française qui se serait immiscée après coup ? Ou bien les deux ensembles culturels ne travaillent-ils pas simultanément les textes, dans un rapport tellement étroit qu'ils ne peuvent plus être dissociés ?

Nina Bouraoui semble entretenir un rapport particulier avec l'Algérie. En effet, ce pays est parfois distant, voire absent de ses romans - c'est le cas dans *Poing mort*³² et *Le Bal des murènes*³³ -, parfois sa présence est obsessionnelle comme dans son premier roman, *La Voyeuse interdite*³⁴ et son dernier, *Le Jour du séisme*.

Dans cet ouvrage en particulier, l'auteur prend un véritable plaisir à nommer les lieux de son enfance, à renvoyer le texte à des réalités géographiques. Celles-ci, pour un lecteur occidental ne connaissant pas l'Algérie, participent peut-être plus à la poésie du texte, - les noms ont des sonorités qui appellent au dépaysement³⁵ - qu'à la construction référentielle de l'intrigue. De plus, la présence de mots arabes dans le texte a une fonction emblématique. Les mots renvoient, en effet, à une nationalité et à une culture : « l'arabité » du texte réfléchit « l'arabité » de l'écrivain. Dans *Le Jour du séisme*, on note sept occurrences de termes arabes, dans quatre passages différents.

La première occurrence se situe à la page 22 : « Il rampe sous mon corps.[...] il noie les plaines, il fouille les récifs, [...], il sépare les montagnes, il prend un nom, el zilzel. ». Cette occurrence est accompagnée d'un astérisque renvoyant à une note en bas de page et donnant la traduction du mot : le tremblement de terre. Le même procédé est utilisé par Nina Bouraoui

³¹ Michel de Montaigne, *Essais*, III, IX, Paris, Edition de Pierre Michel, 1965, p.222, cité par S. Gruzinsky, *op. cit*, p.47.

³² *Poing mort*, Paris, Gallimard, 1992.

³³ *Le bal des murènes*, Paris, Fayard, 1996.

³⁴ *op.cit.*

³⁵ « Les jardins de Blida, la forêt de Bainem, les gorges de la Chiffa », p 24 ; « les ruines de Tipaza dominent la mer », p.25

plus loin dans le roman : « [La marche] conduit aux Gueltas*, souvent abondante. » (p.64). La note en bas de page précise : « Trous d'eau. ». Cette pratique était, d'ailleurs, courante chez les écrivains de la première génération³⁶, qui avait recours à un glossaire pour aider le lecteur occidental dans sa lecture.

La deuxième apparition de mots arabes se trouve à la page 39 : « Les paquebots blancs glissent vers les côtes étrangères. [...] Ils portent le nom du pays, El Djazaïr. ». Ici la traduction n'est donnée que par la périphrase « nom du pays », qui désigne implicitement l'Algérie.

Enfin, les dernières occurrences sont accumulées dans un petit paragraphe à la page 48, paragraphe que nous citons presque dans sa totalité afin de mieux saisir le jeu linguistique :

Mon enfance ouvre le jardin, el boustain. Elle dicte et impose. Elle construit une école, el madrassa. Elle prend et remplace. Elle écrit, kataba. L'enfance est un lieu ouvert. Elle est, soutenue.[...] Elle porte deux visages.[...] Elle se transmet. Elle fait -âmala- la mémoire.

Mon enfance dévore ma vie.

Ici, il semble que ce soient les mots français qui nécessitent une traduction en arabe. Les mots arabes apparaissent, en effet, comme une redite du mot français, une redondance qui relèverait plus d'un plaisir linguistique, d'une jouissance à nommer en arabe, comme si en parlant de l'enfance, l'auteur avait recours à une pratique linguistique propre à cet âge de la vie, celle de la répétition des mots. De même, cette double nomination illustre peut-être la définition de l'enfance donnée dans le passage : « [mon enfance] porte deux visages. » avoue l'auteur. Ces « deux visages » seraient alors ceux d'une double culture, d'une aptitude à nommer le monde et les choses à travers deux langages, c'est-à-dire une capacité à dire une même réalité de manière différente, ce qui est aussi une définition possible de l'écriture.

« L'arabité » de l'auteur se manifeste d'une manière autre que linguistique dans ce récit, par l'évocation de rites propres à l'islam qui peuvent, pour un lecteur non averti sembler incompréhensibles. Ainsi à la page 19, est suggérée plus que décrite, la cérémonie de la circoncision de l'ami d'enfance, Arslan, coutume initiatique, marquant symboliquement le passage de l'enfance à l'âge adulte :

³⁶ Voir, entre autres, les premières pages de *La colline oubliée*, Mouloud Mammeri, Paris, Plon, 1952.

Ils tiennent Arslan, de force. Ils attachent ses mains. Ils ouvrent ses jambes.[...] Ils maquillent, une préparation. Arslan perd son premier corps, sa formation. Il perd l'ignorance des blessures.[...] Je perds son enfance. Arslan devient charnel. La lame glisse vite, sans accrocher. Elle vise et opère, près du tracé fragile des veines.[...] Le geste est précis, une habitude. On pince, on tire, on entaille, en rond. [...] On roule la peau extraite, un signe. [...] On emporte le corps brûlé. Ce geste n'est pas la mort. Il ouvre la vie d'un homme.

Cet extrait nécessite, cependant, des clés de lecture. Il demande au lecteur une connaissance de la culture islamique, qui joue ici un rôle de prisme pour la compréhension.

Dans *Le Jour du séisme* le lieu qui inspire la parole de Nina Bouraoui est donc bien l'Algérie. Le lecteur occidental est alors amené à effectuer une lecture transculturelle, à comprendre une culture différente de la sienne pour saisir le sens de l'œuvre. En effet, la compréhension d'une œuvre dépend de l'usage d'un code de lecture. Ce code nous est fourni par notre culture, sous la forme d'un système de références. Ce système pourrait être défini comme un sorte de grille qui organise l'expression et la lecture à l'intérieur d'un paysage commun au producteur et au destinataire, ce qui implique bien entendu que, de part et d'autre, on dispose de la même grille. Dans le cas de la lecture d'auteurs franco-maghrébins, le lecteur français ou européen doit donc s'appropriier et investir une culture autre.

Toutefois, N. Bouraoui facilite ce travail, car le destinataire implicite de l'œuvre est bien un lecteur occidental : la traduction des mots arabes dans le texte le manifeste. Si l'Algérie est le lieu « inspirateur » de Nina Bouraoui, l'espace de communication à l'intérieur duquel s'insère le texte est bien la France. Cela nous amène à nuancer le poids de l'imaginaire maghrébin dans la création du *Jour du séisme*. Un texte est certes défini par son contenu, mais il prend réellement toute sa valeur lors de sa lecture et de sa réception. « L'horizon d'attente », le lecteur virtuel, est aussi un élément déterminant dans l'acte créateur. D'ailleurs, d'après Roland Barthes, « l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination. »³⁷.

De plus, si l'Algérie est omniprésente dans *Le Jour du séisme*, la lecture de *L'Âge blessé* nous amène au contraire à mettre en lumière l'influence de la culture « occidentale ».

Comme nous l'avons souligné en première partie³⁷, la forêt, lieu de l'intrigue du roman, appartient à l'imaginaire occidental et s'opposerait, d'une certaine manière au désert, lieu constitutif de l'imaginaire maghrébin³⁹.

Cependant, l'Algérie vient aussi s'inscrire en filigrane. Même si elle n'est jamais nommée, le lecteur sent sa présence à travers l'évocation de la mer ou des « langues de sable, des champs d'alfa, des terrasses de glycine. ». (p19).

Ce « repérage » des cultures dans le texte nous permet donc de constater l'imbrication des deux imaginaires. Tenter de séparer ce qui ne peut l'être semble, alors, être une entreprise un peu artificielle et vouloir intégrer Nina Bouraoui de plain-pied dans la littérature française ou maghrébine serait une erreur de lecture. Cela nous amènerait, en effet, à passer à côté de ce qui fait la spécificité de son écriture : le mélange et l'interaction de deux codes culturels dans une même création littéraire. L'appellation « d'écriture métisse » se trouve donc, ici, confirmée.

Aussi, pouvons nous peut-être aborder un autre axe d'étude intégrant cette notion de métissage, l'étude de l'intertextualité. Le métissage se manifesterait, selon nous, dans le cadre de la littérature, au niveau des échos créés entre différents imaginaires, entre différentes voix d'auteurs.

D/ L'intertextualité, un métissage littéraire ?

L'intertextualité, entendue dans un sens restreint, désigne la présence objective d'un texte dans un autre texte. Tout texte, en effet, se construit, explicitement ou non, à travers la

³⁷ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p.67.

³⁸ cf p.7.

³⁹ « Les Algériens vivent avec, à leur porte, un des plus grands déserts du monde. Même s'ils l'ignorent, même s'ils l'oublient, il est là et non pas qu'à leur porte mais en eux, dans la sombre crypte de leur psyché. Composante de leur paysage physique, il ne l'est pas moins de leur paysage mental [...]. ». Mohammed Dib, *L'arbre à dire*, Paris, Albin Michel, 1998, p.18.

reprise d'autres textes. Aucune œuvre n'est créée *ex nihilo*, et le roman n'échappe pas à la règle. Julia Kristeva, dans son ouvrage *Séméiotiké*, propose une définition de l'intertextualité :

*Le mot (le texte), est un croisement de mots (de textes), où on lit au moins un autre mot (texte).[...] Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins comme double.*⁴⁰

C'est ici la notion de croisement qui, selon nous, nous autorise à intégrer l'intertextualité dans notre réflexion sur le métissage.

Le premier auteur avec qui Nina Bouraoui semble dialoguer est franco-français. Il s'agit d'Hervé Guibert, auteur que Nina Bouraoui cite comme étant une figure «inspiratrice»⁴¹. Cela nous incite, alors, à mettre en relation les romans de Nina Bouraoui, en particulier *L'Âge blessé*, et le roman d'Hervé Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*⁴².

Nous pourrions, tout d'abord, parler d'intertextualité au niveau formel, puisque les deux auteurs pratiquent le mélange des genres. *A l'ami qui ne pas sauvé la vie*, comme *L'Âge blessé* de Nina Bouraoui, se caractérisent par un mélange du vrai et du faux. Le livre d'Hervé Guibert porte, en paratexte, l'indication de roman mais relève en même temps du genre autobiographique, puisqu'il y a identité du personnage principal et de l'auteur. Hervé Guibert dans un entretien avouait : « Pour écrire de la fiction, j'ai besoin d'un socle de vérité. Sur ce socle, mon plaisir est de couler quelques particules de mensonge, comme une greffe, un point de suture [...]. »⁴³.

Mais l'intertextualité entre ces deux auteurs joue avant tout sur le plan thématique.

⁴⁰ J. Kristeva, *Séméiotiké*, Paris, Ed. Du Seuil, 1969, pp. 84-85.

⁴¹ « [...] Une des rencontres les plus importantes reste Hervé Guibert : j'ai une passion démesurée pour ses textes, [...] sa très grande responsabilité en tant qu'auteur qui fait participer la lecteur, dans la honte ou la gêne.[...] Ensuite il y a eu Violette Leduc, et d'autres écrivains homosexuels : Christohe Donner, Pancrazi, Catillo, Koltés.[...] », Nina Bouraoui, « Nina Bouraoui, écrivain », in *Les Inrockuptibles*, 10/11/99, Nelly Kapriélian.

⁴² Hervé Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.

⁴³ Entretien avec Antoine de Gaudemar du 20 octobre 1988, cité in « Du para au méta texte, *A l'ami qui ne pas sauvé la vie* », R. Sarkonak, *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, textes réunis par Ralph Sarkonak, Paris, La revue des Lettres Modernes, 1997, p.157.

Le roman d'Hervé Guibert retrace le parcours du personnage-narrateur, après qu'il eut appris sa contamination par le virus du Sida. Le corps, en tant que lieu physique où se lit l'avancée de la maladie, tient donc une place essentielle dans ce roman. Hervé Guibert mène en parallèle, et de manière indissociable, une réflexion sur la mort, étant donné que la maladie oblige à vivre avec « l'accoutumance d'un mort très proche. » (p.184). Ces deux thèmes sont aussi obsessionnels chez Nina Bouraoui : le corps est toujours présenté comme le noyau de la mort en marche, non pas à travers la maladie, mais la vieillesse et la perte de l'enfance. Le dialogue des deux voix dans *L'Âge blessé*, celle de l'enfance et celle de la vieille, fait apparaître un rapport au corps et à la mort qui a évolué, mûri, évolution que l'on retrouve aussi dans la réflexion d'Hervé Guibert. La voix de la vieille expose, dans deux chapitres qui se suivent, le passage de la peur de la finitude et de la mort à l'appropriation de celle-ci :

Tomber, avec la douleur de n'être rien, qu'un point mobile, un supplément. C'est soudain la honte du corps limité, sa mise à sac. L'enfant travaille au noir, elle imagine des cadavres, des os, des chairs saturées d'ombre, elle décharne les visages, elle récolte, l'œil et l'orbite, le nez et la cloison [...]. La finitude est une réalité stricte, une donnée, un passage obligé.[...] L'enfance est accusée, prise en défaut d'éternité [...] Chacun porte le poids de son cadavre[...] On tue par la vie. [...]. (p. 71-72).

Au contraire, le chapitre suivant nous présente le point de vue de la vieille :

[...] Je ne tombe plus, le précipice est comblé, j'ai appris la mort, à force, je le sais. Ma connaissance n'est pas une morbidité, elle est pleine, positive. [...] La mort n'est pas une idée mais un acte à accomplir.[...]. (.p.76).

On retrouve dans le roman d'Hervé Guibert, le même rapport à la mort, d'abord angoissé puis apaisé :

Depuis que j'ai douze ans, et depuis qu'elle est une terreur, la mort est une marotte. [...] Je ne cessai de rechercher les attributs les plus spectaculaires de la mort, suppliant mon père de me céder le crâne qui avait accompagné ses études de médecine [...]. Et puis je [suis] passé à un autre stade de l'amour de la mort, comme

imprégné par elle au plus profond je n'avais plus besoin de son décorum mais d'une intimité plus grande avec elle, je continuais inlassablement de quérir son sentiment, le plus précieux et le plus haïssable d'entre tous, sa peur et sa convoitise.
(p.158-59)

L'intertextualité entre les deux auteurs se situe donc plus à un niveau thématique, voire philosophique : c'est la réflexion sur la mort et le corps menée dans leurs textes respectifs qui fait écho. Cet écho trouve son achèvement par la citation du texte d'Hervé Guibert dans *L'Âge blessé*. En effet, à deux reprises, Nina Bouraoui emploie une formule présente dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Le texte de H. Guibert se termine sur ces lignes :

La mise en abîme de mon livre se referme sur moi. Je suis dans la merde. Jusqu'où souhaites-tu me voir sombrer ? [...] Mes muscles ont fondu. J'ai enfin retrouvé mes jambes et mes bras d'enfant. (p.284).

Aux pages 22 et 124 de *L'Âge blessé*, nous pouvons lire : « Ma pensée brûle, je me possède, mes muscles fondent, je suis dépossédée. », et « Il maudit son poids, ses muscles fondus, l'ossature, le désordre des gestes, la perte du souffle. » (p.124). N. Bouraoui a recours à la même métaphore des muscles fondus, métaphore qui est, cependant, employée dans un contexte différent. L'intertextualité dépasse donc, ici, l'implicite du texte et se manifeste directement par l'intermédiaire de la citation. Si cette référence au texte d'Hervé Guibert est, de la part de N. Bouraoui, un acte conscient, elle a une fonction ludique : l'intertexte appelle, en effet, un jeu de décodage et de reconnaissance de la part du lecteur, jeu, qui, réussi, suscite une connivence « culturelle » entre l'auteur et le public. Cette connivence serait alors logiquement plutôt réservée à des auteurs occidentaux, même si Hervé Guibert a acquis une reconnaissance mondiale.

Cependant, il existe aussi un jeu d'intertexte avec Leïla Sebbar, auteur franco-algérien. En effet, ces deux auteurs, déjà à un niveau plus biographique que littéraire se répondent. Leurs histoires sont, à certain degré, comparables. Nina Bouraoui et Leïla Sebbar sont toutes deux issues d'un couple mixte, elles ont connu l'Algérie, et sont rentrées en France pour leurs

études. Il semble, d'ailleurs, que certains propos tenus par Leïla Sebbar pourraient s'appliquer à Nina Bouraoui :

Souvent m'est renvoyée au visage mon identité floue, pas claire, pas nette... C'est l'attitude des journalistes à l'égard de mes livres qui m'a révélé cette instabilité identitaire. [...] Ils [...] m'ont tantôt prise comme maghrébine, tantôt comme algérienne nationale ou comme immigrée, ou fils d'immigrés. L'exil, c'est le malentendu....

Chaque fois que j'ai à parler de moi en écrivant des livres, j'ai à me situer dans mon métissage, à répéter que le français est ma langue maternelle, à expliquer en quoi je ne suis pas immigrée, ni beur, mais simplement en exil, un exil doré certes mais d'un pays qui est le pays de mon père et dont j'ai la mémoire, vivant dans un pays qui est le pays de ma mère, de ma langue, [...] mais où je ne trouve pas vraiment ma terre....⁴⁴.

Sans entamer une comparaison trop détaillée entre Leïla Sebbar et Nina Bouraoui, comparaison qui pourrait être le sujet à part entière d'une recherche, nous sommes, toutefois, tentés de mettre en lumière quelques similitudes. Nous avons relevé des ressemblances sur le plan biographique, mais des affinités sont aussi notables au niveau de l'écriture et du rapport à celle-ci. Toujours dans sa correspondance avec Nancy Huston, Leïla Sebbar avoue : « Il me semble parfois que ma seule terre, [..], c'est l'écriture[...] »⁴⁵. De même, Nina Bouraoui, dans une interview⁴⁶, expliquait sa venue à l'écriture en la rattachant à son passé algérien, à la découverte du désert, qui lui a fait prendre conscience de l'infini : « Je crois qu'on vient non d'un pays mais d'un monde, et j'éprouve toujours un petit sentiment d'exil. Mon autre nationalité, en fait, c'est l'écriture. ». Pour ces deux auteurs, l'écriture semble bien provenir d'un sentiment de distanciation par rapport au monde qui les entoure et aux questions identitaires.

⁴⁴ *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*, Nancy Huston, Leïla Sebbar, Paris, Barrault, 1986, 197 pages, p.125.

⁴⁵ *ibid.*, p.123

⁴⁶ Nina Bouraoui in *Personality*, juin 1998, Sophie Chérier.

Ainsi, pour repérer l'intertextualité, pouvons nous, peut-être, mettre en rapport le roman de Leïla Sebbar, *Le Silence des rives*⁴⁷ et les deux ouvrages de Nina Bouraoui.

Le Silence des rives est une réflexion sur l'émigration, l'exil et la mémoire. Mais tout comme les oeuvres de Nina Bouraoui, son ouvrage ne répond pas aux règles de construction des romans traditionnels. Des mises en parallèle entre les deux auteurs peuvent donc être effectuées aux niveaux thématique et stylistique.

Au « je » narrateur innommé de *L'Âge blessé* et du *Jour du séisme*, correspondent dans *Le Silence des rives* des « il » ou « elle » qu'aucun prénom ne singularise. Cette non-caractérisation des personnages élève le roman au rang de parabole : les pronoms « il » ou « elle », considérés comme des « non-personne » en grammaire française⁴⁸, confèrent au roman une dimension universelle. Cependant, ce « il » désigne chez Leïla Sebbar, un immigré, ayant quitté son village natal pour le Sud de la France. Nous pouvons alors mettre en rapport cet emploi avec la réflexion sur le nom et l'exil développée par Nina Bouraoui dans *Le Jour du séisme*. Arslan, l'ami d'enfance quittant la terre natale « est, déjà, sans nom » (p.91).

Le thème de la mémoire, thème commun aux trois ouvrages, est traité de manière similaire. C'est, tout d'abord, l'importance de liens filiaux qui est mis en évidence. Le « il » du *Silence des rives* rappelle à plusieurs reprises ses origines : « [ma mère], enterrée déjà et je ne le sais pas [...] contre la tombe de sa mère, là où repose la mère de sa mère. » (p.9), ou lorsqu'il évoque sa maison d'enfance, c'est toujours en rappelant l'appartenance à sa famille : « La maison de la mère de sa mère ». (p.72). Nina Bouraoui dans *Le Jour du séisme* affirme aussi ses liens de sang : « Je viens de la terre de mon père. Je viens de la terre de Rabiâ et Bachir, ses parents. » (p.97).

Le traitement du thème de l'exil est, semble-t-il, aussi susceptible de rapprochements. Nina Bouraoui et Leïla Sebbar ont recours à l'image de la mer qui, en même temps qu'elle sépare, réunit les deux rives : l'homme du *Silence des rives* est défini à plusieurs reprises comme « l'homme qui marche le long du fleuve » (p.126), qui marche « jusqu'à l'endroit où le fleuve se jette dans la mer » (p.115). La vue de la mer fait naître en lui des souvenirs, le ramenant à son pays natal, à l'autre « rive » : « S'il se retourne, à sa gauche, il voit les

⁴⁷ Leïla Sebbar, *Le silence des rives*, Paris, Stock, 1993, 143 pages.

⁴⁸ La non-personne en grammaire désigne « l'univers extérieur » auquel la locution renvoie, « par opposition aux personnes de l'échange linguistique. [...] Cette non-personne correspond aux groupes nominaux et à leurs substituts

premières ruines. [...] Par-delà les ruines et les eucalyptus, qui bordent la route, les premières collines, plus haut les collines à blé, l'arbre unique où se reposent les hommes et les bêtes. » (p.115-116). La mer apparaît bien comme le point de jonction entre les deux pays. Elle semble avoir la même fonction dans *Le Jour du séisme* : « [La mer] sépare les rives opposées. Elle noie le vide. Elle comble les distances. Elle unit les deux continents.[...] Elle donne aussi la nostalgie et porte la tristesse.[...] Elle rapporte la terre. Elle nourrit le souvenir. » (p.88). La mer est donc cet élément ambivalent qui, tout en disant la séparation, ouvre la perspective du retour, fût-il virtuel et imaginaire.

Mais, c'est surtout dans le rapport à l'enfance et, plus précisément, au temps de l'enfance que l'intertextualité est lisible. Chez les deux auteurs, l'enfance vient interférer dans le présent des narrateurs. Le « il » du *Silence des rives* se demande : « Et comment vivre sans la voix de la grande maison, car il entend la voix de l'enfance. » (p.134). La référence à la « voix » n'est pas sans rappeler la construction formelle des récits de N. Bouraoui, qui sont un dialogue entre deux voix. Nous assistons, alors, à une contamination du présent par le passé, ce qui entraîne un traitement du temps semblable chez les deux auteurs. Tout comme les romans de N. Bouraoui, *Le Silence des rives* n'est pas construit de manière linéaire mais repose sur de nombreuses analepses. Cette construction elliptique car non datée, oblige le lecteur à une lecture active. C'est à lui de reconstruire une chronologie, de reconstituer les transitions de l'histoire. Ainsi, toute la première partie doit-elle être lue comme une longue analepse. Pourtant, à la première lecture, aucun indice ne convie le lecteur à cette interprétation. L'énonciation est dominée par du discours indirect libre : l'imparfait n'a donc pas sa valeur de temps du passé mais d'indicateur de discours indirect libre. Le lecteur ne parvient à mettre en perspective les événements qu'en progressant dans le roman. En effet, dans la deuxième partie du roman apparaissent, en écho, des actions déjà narrées dans la première. A la page 22 (première partie), nous est relatée la mort d'un enfant, à travers la figure des « trois soeurs » : « Elles ont parlé entre elles, [...], la plus vieille a tranché, [...], elle a dit que c'est un enfant, un garçon, le premier né, il n'est pas mort né, il a été écrasé par le sabot d'un cheval pendant qu'on battait les blés [...]. ». Cet épisode est à nouveau évoqué dans la deuxième partie, lorsque le « il » émigré retrouve une jeune fille, devenue voyante,

pronominaux » dont les morphèmes « il » et « elle » font partie, D. Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1994, p.21.

ayant habité le même village : « Elle a parlé de la colline où elle est née, de la cour fermée par les figuiers de Barbarie, du jour de la moisson, où des femmes, elles étaient trois, sont venues de nuit enlever son petit cousin mort d'un coup de sabot [...] » (p.66). Le lecteur se rend alors compte que toute la première partie correspond, en fait, à des souvenirs d'enfance de l'immigré, événements qu'il a vécus, ou que sa mère lui a racontés.

Ce passé, comme chez Nina Bouraoui, n'est donc pas confiné dans un temps inaccessible. Au contraire, l'emploi du présent pour évoquer l'enfance est un recours stylistique utilisé par les deux auteurs. Nous avons noté précédemment que pour Nina Bouraoui, la perspective passé-présent n'était pas mise en lumière par les changements de temps mais par l'alternance des voix. Ce brouillage temporel se retrouve chez Leïla Sebbar. Au présent du « il » viennent se greffer des souvenirs d'enfance, les deux temps se télescopent. Ainsi, au chapitre 3 de la III^{ème} partie, le passé envahit-il les pensées du personnage, mais contamine aussi, au niveau textuel, les pages destinées pourtant à raconter le présent de l'émigré :

[...] Il aperçoit les lumières du cabaret au bord de l'eau, le café chantant qui s'éteint au lever du soleil. Dans sa poche, [...], il lui reste des billets, il n'a pas tout perdu aux dominos. Il vérifie, on le chassera comme un mendiant s'il entre là sans argent. Il entend la musique aigre et nasillarde des troupes qui traversaient le village vers les collines, des flûtes et des tambours venus du Grand Sud. (p.125)

L'irruption des souvenirs dans cette phrase crée un effet de surprise, puisque rien n'annonçait ce retour temporel. La mémoire semble avoir pour le « il » le même rôle salvateur que pour le « je » de *L'Âge blessé* et du *Jour du séisme*. Elle lui permet d'échapper à son quotidien d'immigré, en le maintenant dans un « ailleurs », à la fois temporel et géographique.

Un autre élément d'intertextualité est la présence dans le récit de N.Bouraoui, *Le Jour du séisme*, et dans *Le Silence des rives*, des mêmes fausses interrogations, émises par un « je » narrateur. Dans *Le Jour du séisme*, ces dernières n'apparaissent qu'une fois, à la page 61 :

Qui sait le séisme ?

Qui sait la vraie peur ?

Qui sait le désarroi ?

Qui sait ma terre fragilisée ? [...]

Qui racontera le magnétisme et la force, la chaleur et l'eau, le sable et la ville, mon attachement et ma folie ?

Qui sait, enfin, mon enfance liée au mystère algérien ?

Chez Leïla Sebbar, ces fausses interrogations ouvrent chacune des trois parties, sorte d'exergue. Elles forment alors le leitmotiv, le refrain du roman, comme un chant mortuaire. Ce qui rapproche d'autant plus les deux textes, est le fait que ces passages soient les seuls où le « il » fait place à un « je » :

Qui viendra sur l'autre rive, dans la chambre blanche où je suis seul, depuis combien de jours, murmurer à mon oreille la prière des morts ?

Qui me dira les mots de ma mère ? (Première partie)

Qui me dira les mots de ma mère ?

Dans la chambre blanche où je suis seul, qui viendra murmurer la prière des morts ? Et qui parlera la langue de ma terre à mon oreille, dans le silence de l'autre rive ? (Deuxième partie)

Qui me dira les mots de ma mère ? Qui saura, dans la chambre où on me laisse seul, réciter la prière des morts ? Je ne vois personne et personne n'entend quand j'appelle de l'autre côté de la mer. (Troisième partie).

Outre la forme syntaxique, les extraits ont aussi en commun le thème de l'attachement à la terre et à l'enfance. Celui-ci apparaît, chez nos deux auteurs, incommunicable, comme si l'expérience de la vie « ailleurs », - ici, l'Algérie -, restait un mystère pour ceux qui ne l'ont pas vécue.

Leïla Sebbar et Nina Bouraoui utilisent bien les mêmes procédés narratifs pour rendre compte du travail de la mémoire. De plus, ces interrogations qui n'appellent pas de réponses, puisque toute réponse s'avère impossible, mettent en lumière leur discours commun sur l'exil envisagé comme séparation de la terre-mère.

L'écriture de Leïla Sebbar, bien que différente, au niveau de la syntaxe, de celle de N. Bouraoui - aux phrases courtes et heurtées de cette-dernière, L.Sebbar préfère de longues

phrases retraçant « le flux de pensée » de ses personnages - présente aussi de grandes qualités littéraires. La mise en abîme de l'écriture dans son roman en est le révélateur. L'écriture est, en effet, mise en scène par l'intermédiaire du personnage principal qui est aussi poète. Elle apparaît à la fois comme le seul moyen de réunir les deux rives - « Ses poèmes, en morceaux dans les eaux croisées parviendront-ils intacts sur la rive opposée ? » (p.124) - mais en même temps, comme une entreprise vaine. De fait, le « il » poète détruit à chaque fois ses créations, en les jetant dans l'eau ou dans les toilettes : « Les feuilles à la main, il se lève [...], entre dans les cabinets [...]. Il déchire les poèmes en petits carrés réguliers, qu'il jette dans le trou, [...] soigneusement. La chasse d'eau est bruyante, efficace. »⁴⁹ (p.136). Plus qu'un geste de mépris par rapport à la création, cette attitude révèle plutôt l'incapacité de l'écriture à se saisir elle-même et à saisir son objet. Leïla Sebbar et Nina Bouraoui apparaissent, alors, comme deux écrivains à part entière, que leur position en marge de tout classement préétabli amène à réfléchir sur cette autre marginalité qu'est l'écriture.

Ce sont alors ces différents traits communs qui nous autorisent à employer la notion d'intertextualité.

Nous pouvons donc parler de « littérature métisse », non seulement parce que les œuvres de Nina Bouraoui mettent en présence des cultures différentes, ayant perdues leurs traits respectifs et distinctifs, et s'étant mutuellement déformées pour créer une nouvelle entité, mais aussi parce qu'elles font référence à des auteurs issus des deux rives de la Méditerranée, ce qui crée une filiation littéraire « hybride ».

L'étude de l'intertextualité chez Nina Bouraoui révèle, en effet, que ses textes dialoguent tout aussi bien avec des auteurs français qu'avec des auteurs aux origines maghrébines. Il semble, donc, que ces deux imaginaires soient imbriqués l'un dans l'autre, et que toute tentative pour les dissocier ou les identifier soit artificielle et factice. Les éléments des deux cultures en contact se seraient interpénétrés, conjugués et identifiés, pour créer une sorte de « culture » ou d'imaginaire nouveau, celui de notre auteur, lui conférant un style et une originalité propre.

⁴⁹ Ce passage n'est pas sans rappeler le roman *Habel* de Mohammed Dib : « Des papiers avec lesquels il allait falloir se débrouiller maintenant [...] faire quelque chose [...]. Quoi Seigneur sinon les foutre tous au feu ? se demandait Habel. Au feu, se torcher avec.[...] Et maintenant tu attends de voir ce que je vais faire de ta papperasse. A la poubelle, à l'égout ! », *Habel*, Le Seuil, Paris, 1977, pp 180-181. Même si ce n'est pas notre propos ici, nous pouvons nous interroger sur la récurrence de ce rapport « négateur » à la création littéraire dans des textes d'auteurs ayant fait l'expérience de l'exil et dont les personnages sont eux-mêmes immigrés.

L'inter-texte de N. Bouraoui confirme bien l'impossibilité de la classer dans une quelconque « littérature » déjà étiquetée. *L'Âge blessé* et *Le Jour du séisme* offrent, effectivement, une écriture qui ne présente pas une identité circonscrite. Nina Bouraoui appartiendrait plutôt à un espace nouveau, issu de la porosité des frontières, espace qui ne coïncide donc ni avec la littérature algérienne, ni avec la littérature française. Au contraire, cet espace est mobile puisqu'il est localisé sur les bords de frontières.

Ce processus de « métissage », qui implique une transformation et une distanciation par rapport à deux cultures nationales - française et algérienne -, nous oblige à ne plus avoir une vision culturelle uni-dimensionnelle: nous sommes, par conséquent, amenés à ne plus rattacher Nina Bouraoui à une nationalité, mais à reconnaître un écrivain à part entière, qui a su trouver sa voix/voie propre. Nous pourrions, d'ailleurs, pour confirmer ce propos, faire référence à une phrase de *L'Âge blessé*, et l'interpréter, avec réserve, le contexte étant différent, comme l'affirmation par l'auteur elle-même de cette « mixité », de ce « métissage ». Le « je » narrateur, qui peut être identifié à l'auteur, fait référence à sa famille et plus précisément à ses parents :

Je suis les deux profils réunis. Mon ton est le mélange du grave et de l'aigu. Mes muscles, ma peau, ma couleur, ma taille contiennent les deux trames d'origine. Je n'ai aucune préférence. Mon corps est mixte . (p.90).

De plus, cette notion d'intertextualité, nous l'avons souligné auparavant, sous-entend que tout texte s'inscrit dans une tradition littéraire et sera lu en référence à d'autres textes. Le discours littéraire serait alors organisé comme un réseau, à l'intérieur duquel existeraient des « ponts », autorisant ainsi un dialogue. Le jeu intertextuel de Nina Bouraoui permet d'affirmer l'autonomie de cette « littérature métisse » et nous convie, alors, à la considérer comme un nouvel espace dans le champ de la littérature mondiale. La littérature participe, en effet, de la reconnaissance d'une culture puisque, selon Charles Bonn : « Un texte existe d'abord comme faisant partie d'une littérature donnée et surtout d'un espace culturel donné à la reconnaissance duquel ce texte participe. »⁵⁰ . Si les textes de Nina Bouraoui appartiennent

⁵⁰ Charles Bonn, « Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance », in *Littérature autobiographique de la Francophonie*, Actes du colloque de Bordeaux, Paris, L'Harmattan, 1996, p.223.

à un espace littéraire « métisse » régi par la mobilité et la mixité, ils permettent la reconnaissance d'une « culture métisse », qui aurait dépassé toute contradiction.

CONCLUSION

Cette étude nous a donc permis de nous arrêter sur certaines particularités d'un auteur, Nina Bouraoui, et de son écriture, dans deux de ses textes, *L'Âge blessé* et *Le Jour du séisme*. Dans un premier temps, nous nous sommes attachés à l'étude des thèmes qui traversaient ces récits : notre auteur est indéniablement marquée par son expérience algérienne, attachée à la fois à un lieu - la terre - et à un temps -l'enfance-. La mémoire comme l'écriture sont donc les moyens mis en place pour maintenir cette époque vivante. Ce parcours thématique nous a alors amenés à mettre en lumière une écriture marquée par le mélange des genres, une écriture oblique qui traversait simultanément le roman, la poésie et « l'autobiographique ». Ces deux axes d'étude ont ainsi permis de révéler le double imaginaire à l'œuvre dans la production de Nina Bouraoui, au point que son écriture a pu être qualifiée de « métisse » : les références, implicites ou non, à des auteurs aussi bien franco-français que maghrébins désignent l'œuvre de Nina Bouraoui comme un espace de communication aboutie entre deux civilisations.

Nous pouvons donc affirmer qu'il existe bien un lien entre l'identité culturelle et l'identité littéraire. Nina Bouraoui, dont l'identité culturelle est hybride puisqu'elle est définie par deux origines, française et algérienne, crée des textes dont l'identité est aussi placée sous le sceau de la mixité. Par conséquent, si la littérature est déjà, en tant qu'acte de création, un espace de liberté, elle l'est d'autant plus en tant que littérature « métisse » : étant donné qu'elle se situe en marge de cultures officielles, elle est libre de subvertir à la fois des modèles de pensées et des modèles littéraires.

L'œuvre de Nina Bouraoui nous incite alors à remettre en cause une vision de la littérature d'origine aristotélicienne. Nina Bouraoui joue avec les frontières des genres comme elle semble se jouer des classements préétablis en littérature. Elle oblige le lecteur à adopter une nouvelle forme de penser, selon laquelle tout n'est pas forcément identifiable de manière nette et rassurante. Pour prendre sens, les textes de Nina Bouraoui ont besoin de deux espaces culturels, devenus indissociables.

Nina Bouraoui pourrait alors représenter l'interculturel, non pas en devenir mais accompli. En effet, notre auteur semble répondre à la définition de « l'idéal interculturel », tel qu'il est défini par Diana Pinto :

Il ne faut pas que l'interculturel soit un brassage d'identités profondément vides, qui donnent souvent lieu à la création d'identités crispées et intolérantes. La solution idéale se trouve dans la création d'une identité hybride aux allégeances multiples, qui permettrait à chaque individu de composer son identité en prenant le meilleur de ses cultures¹.

Il semble que Nina Bouraoui soit parvenue à cet idéal dans le sens où, partant de deux forces latentes - ses cultures -, elle en produit une troisième, des textes dont la qualité littéraire est indéniable. Les récits de Nina Bouraoui nous feraient, ainsi, avancer dans le dialogue interculturel puisqu'ils manifestent - formellement - la réussite de celui-ci.

De plus, les textes de Nina Bouraoui suscitent une réflexion, qui ne se contente pas de poser le problème d'un dialogue entre des cultures, mais amène à une remise en question de la définition même de la culture. Le fait qu'il existe au sein du champ littéraire français cette « littérature métisse », dont le résultat provient d'une osmose et de la porosité de frontières culturelles, que certains discours idéologiques désignent pourtant comme infranchissables, cette existence, donc, remet en question les définitions identitaires closes sur elles-mêmes. Cet auteur, qui tend par l'écriture à l'auto-définition, nous conduit à notre tour à ébranler les certitudes de discours identitaires préconçus : Nina Bouraoui nous empêche de nous retrancher derrière un discours de « l'origine », puisque celle-ci peut être multiple. Son écriture révèle donc une pensée mobile travaillée par le doute et le questionnement, mobilité d'une pensée qui en fait aussi sa richesse.

L'écriture métisse de Nina Bouraoui renvoie donc à la dialectique du même et de l'autre, et soulève alors la question des repères, des origines, de la place qui est faite à la différence et à l'Autre dans nos sociétés. Nous sommes alors tentés de clore ce mémoire

¹ Diana Pinto, « Forces et faiblesses de l'interculturel », in *L'interculturel : réflexion pluridisciplinaire*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp.14-19.

comme il a commencé, sur une phrase de Mohammed Dib, qui illustre le travail de l'écriture, mais qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'activité de la lecture, comme le savoir sûr que

plus au long de mes pérégrinations, il m'arriverait de rencontrer l'Autre, et plus je me trouverais faire face à ce que je suis, un inconnu, semblable à l'autre est différent. Et qu'au bout de la route sans bout, ce serait mon identité qui en viendrait à m'être révélée en tant qu'altérité².

² Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, Editions Revue Noire, 1994, p.69.

ANNEXE 1 :
DOSSIERS DE PRESSE DE
L'AGE BLESSE ET DU JOUR DU SEISME

La photocopie des articles est annexée ici dans l'exemplaire papier.

ANNEXE 2 :

LA VOYEUSE INTERDITE DE NINA BOURAOUI : ETUDE DE LA RECEPTION.

INTRODUCTION

Un phénomène intéressant à étudier en ce qui concerne la littérature maghrébine de langue française est celui de la réception des textes. En effet, la critique a tendance à recevoir les oeuvres d'auteurs maghrébins, non comme des oeuvres littéraires autonomes, mais comme des témoignages ou des documents socio-culturels. Un fossé s'est creusé entre l'auteur dont le roman est acte de création, et le public qui réduit cette prise de liberté à une pâle retranscription du réel. Le malentendu peut alors être grand si le public-lecteur confond et souvent identifie l'auteur et ses personnages, la fiction et les faits.

Si cette attitude était de mise lors de l'émergence de cette littérature, qu'en est-il aujourd'hui ? Nous sommes en droit de penser que la colonisation appartenant au passé (?), que la connaissance du monde étant facilitée par les outils de communication, les lecteurs rechercheraient dans la littérature moins l'exotisme que la qualité.

Pour notre étude, nous nous sommes donc arrêtés à un auteur contemporain, Nina Bouraoui et à son roman *La Voyeuse interdite*¹, qui présente un triple intérêt en ce qui concerne notre interrogation : c'est une jeune femme, dont le nom marque son origine maghrébine et publiant son premier roman. Ces trois conditions (sexe et âge, nationalité, position dans le champ littéraire) nous semblent déterminantes quant à la réception de son ouvrage.

Après avoir présenté son roman, nous étudierons l'histoire de la publication de son texte. Nous analyserons ensuite quelques articles critiques et nous essaierons de montrer les problèmes qu'ils soulèvent.

¹ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991, 142 pages.

I. RESUME DU ROMAN :

Pour mieux saisir les problèmes posés par la réception du roman, il nous semble utile d'en rappeler l'intrigue.

La Voyeuse interdite met en scène une jeune fille algérienne dans les années 70, victime de sa condition de femme. Elle vit prisonnière des coutumes de son pays, prisonnière de ses parents, prisonnière matériellement d'une maison où elle a grandi, sans avoir le droit d'en sortir. Son père ne lui adresse plus la parole depuis qu'elle est pubère ; son univers se réduit donc à une mère passive et obèse, à ses deux soeurs vivant dans un état végétatif. La charge contre l'islam est sans nuance : « Comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est une fille musulmane ? »². Cette situation est vécue par la narratrice avec violence et fureur, mais sans vraie rébellion, car elle sait bien que celle-ci est inutile. Cependant, elle n'est pas passive pour autant. Elle se claquemure dans sa chambre et passe ses journées tout près de la fenêtre, par laquelle elle entrevoit la ville, les passants, l'occasion pour elle de fabuler et de fantasmer. Les passants sont en majorité des hommes dans lesquels elle voit des voyeurs. Mais elle est elle-même voyeuse puisque, de sa fenêtre, qui est sa seule échappée possible vers la liberté, elle se « fai[t] une histoire »³.

L'originalité du texte réside dans le ton de l'auteur, la manière dont les images et les mots se bousculent : tout semble, en effet, tourbillonner entre rêve et réalité. Parmi les nombreux fantasmes qui parcourent l'existence de cette adolescente revient, en guise de thème principal, le sujet du sexe. La prison où elle se trouve a, de fait, été entièrement construite autour du sexe, ce sexe qu'il faut préserver puis préparer pour le jour où il servira de « machine à engendrer ». Le roman s'achève à ce moment là, lorsque la narratrice quitte la maison familiale pour celle de son futur mari, escortée par « une cohorte de chiens »⁴.

II. POSITION DU ROMAN :

² *La Voyeuse interdite*, op. cit., p.64

³ *ibid.*, p.11.

HISTOIRE DE LA PUBLICATION :

Le roman, *La Voyeuse interdite*, a été publié dans la prestigieuse collection blanche de Gallimard. Pourtant, comme Nina Bouraoui l'avoue elle-même⁵, cette publication relève en grande partie de la chance. La jeune femme n'avait, en effet, aucun contact dans les milieux de l'édition. Son manuscrit a donc été envoyé par la poste et, c'est grâce à l'appui de Pascal Quignard, séduit par ce nouveau talent, que le texte a été accepté. Etre parrainé par une grande maison d'édition parisienne place le roman dans une position privilégiée : cette-dernière ne publie, en général, que des volumes d'auteurs consacrés. Le roman de Nina Bouraoui fait donc partie de ces quelques « découvertes », dont la qualité de l'écriture et (peut-être) l'opportunité du sujet assure la rentabilité.

Dès sa publication, le roman est tout de suite remarqué. Il figure d'ailleurs sur la liste des candidats à différents prix littéraires, tels que le prix du Livre Inter, le prix Goncourt du premier roman, ou encore le prix Kateb Yacine. *La Voyeuse interdite* se place aussi dans les cinq meilleures ventes des classements effectués par les magazines (140.000 exemplaires vendus). Le roman reçoit, finalement, le prix Inter 1991, présidé par Jean d'Ormesson. Le jury, lui, est constitué de 24 lecteurs (douze hommes et douze femmes) issus de toute la France et de tout milieu socioculturel. Pour son premier roman, Nina Bouraoui reçoit donc, non seulement la reconnaissance d'un public, mais surtout du monde littéraire puisque, par ce prix, elle entre dans le jeu des institutions. Un prix « légitime » une œuvre et son auteur en leur apportant tout simplement une reconnaissance sociale.

Le production de Nina Bouraoui est donc, dès son entrée sur le marché du livre, valorisée. Il est vrai que sa première publication est un roman, genre qui s'adresse, de nos jours, à un public large et qui se vend le mieux. Nous pouvons nous demander aussi, si le thème du roman n'a pas contribué à son succès fulgurant. La plupart des jeunes auteurs, d'origine maghrébine sont portés par l'actualité. Le témoignage sur la réalité du quotidien en

⁴*ibid.*, p.143

⁵ « Je l'ai envoyé par la Poste chez Gallimard, et lorsque j'ai reçu le coup de fil, ça a été le plus beau jour de ma vie », Nina Bouraoui citée in « Un regard sur l'Algérie » par P.Rosset, 29/04/91, référence non précisée par le dossier de presse.

Algérie semble devenu une sorte de parcours obligé pour les textes de nouveaux auteurs algériens publiés en France, un moyen pour eux d'être lus et de se faire connaître.

La notoriété de Nina Bouraoui, suite à cette première publication, lui permettra de vivre de sa plume. Elle publiera d'autres romans de manière assez régulière, comme *Poing Mort*⁶, un après.

III. ETUDE DES ARTICLES :

La publication du roman de Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, a engendré deux sortes de critique, qui reflètent deux rapports différents à la littérature produite par des auteurs d'origine maghrébine. La première tendance, la plus simple peut-être parce que la plus rassurante d'un point de vue occidental, est celle d'une analyse plus sociologique que littéraire de l'œuvre. La seconde, qui est pourtant la moins répandue, s'attache à mettre en lumière la « littérarité » de l'écriture de Nina Bouraoui.

Nous analyserons donc vingt articles, extraits de la presse française et étrangère (européenne et maghrébine), qui ne semble pas non plus exempte de réflexes paternalistes.

Les raisons qui ont pu pousser certains critiques à lire *La Voyeuse interdite* comme un témoignage s'expliquent aisément. En effet, ce roman, dont l'énonciation est prise en charge par l'adolescente, donc par un « je » omniprésent, et dont le thème central est bien la dénonciation d'un mode de vie, synthétise les éléments incitant à lire un livre comme un témoignage. Ce « je » est pourtant fictif, un jeu même. Si l'auteur a bien vécu quatorze années de sa vie en Algérie, ce n'était pas dans ces conditions. Le « je » narratif est utilisé pour donner plus de vigueur, d'authenticité et de vie au récit. Nina Bouraoui, répondant à un journaliste, explicitera d'ailleurs cet emploi du « je » comme « une volonté de mieux coller au texte, d'être dans les mots. »⁷. De plus, l'attente du public, à la lecture d'un premier roman,

⁶ Nina Bouraoui, *Poing mort*, Paris, Gallimard, 1992, 102 pages.

⁷ « Lectures », in *Atmosphères*, propos recueillis par Elisabeth Barillé, avril 1998.

est bien souvent de voir s'inscrire le dévoilement d'une vie, d'une personnalité, qui s'exprime et s'expose, une part d'autobiographie.

Cette « traque » biographique s'accompagne alors, inévitablement, de la tentative de tracer un parallèle entre l'auteur et son personnage. Un article de J.L Etine, daté du 20/06/91⁸ est représentatif, à la fois dans sa forme et son contenu, de ce mouvement. Le titre de l'article se veut déjà « accrocheur » : il est, en effet, intitulé, « Voiles et baillons de l'islam ». Pourtant, seules deux citations⁹ du roman, les plus virulentes à l'égard de l'islam et, par conséquent, passages les plus cités par les journalistes, justifieront ce titre. L'article se présente sous forme de deux paragraphes distincts, l'un nommé « L'auteur », l'autre « L'histoire ». Le paragraphe consacré à Nina Bouraoui rappelle ses origines à la fois française et maghrébine, ainsi que le succès fulgurant de son roman. C'est le paragraphe intitulé « L'histoire » qui paraît problématique. Le journaliste entreprend de rapprocher l'auteur de son personnage mais de manière discrète, par le biais d'un mot de liaison : « [...] Il s'agit de l'éducation d'une jeune fille à Alger, dans les années 70, *toute semblable* (nous soulignons) à celle qu'a vécue Nina Bouraoui - papa banquier, lycée français, chauffeur vigilant [...] ». Cette mise en parallèle, qui porte à lire le roman comme un témoignage permet aussi de mettre en doute la lecture effective du roman par le journaliste, l'histoire de la narratrice n'étant en rien celle d'une petite lycéenne.

Certains articles reflètent le malaise des journalistes qui ne parviennent pas à envisager qu'un thème aussi brûlant puisse être une fiction. Un article de la *Tribune de Genève*¹⁰, illustre cet embarras : « Il y a beaucoup de violence dans ce livre, beaucoup de sang. Comme Nina Baraoui [sic] est née à Rennes, on suppose que cet ouvrage n'est pas autobiographique. On voit mal cependant comment elle aurait pu tout inventer. ». Une fois encore se lit l'incompréhension face à un auteur né en France, ayant vécu au Maghreb. Cet article illustre aussi le travail plus que rapide du journaliste, qui semble ignorer que l'auteur a habité l'Algérie. Enfin, un article du *Soir*¹¹ confirme cette tendance générale qui consiste à faire du roman une autobiographie : « Dans son roman, *La joyeuse interdite* [sic], l'auteur se livre à un

⁸ Références non précisées dans le dossier de presse.

⁹ « 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. », *La Voyeuse interdite*, op. cit., p.21.

« Comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est une fille musulmane ? », op. cit., p.65

¹⁰ *La tribune de Genève*, 14/07/91.

¹¹ *Le Soir* de Bruxelles, 30/06/91.

réquisitoire sans appel contre Alger et son enfance. Sur ses quatorze années d'apprentissage, Nina lève le voile. C'est un portrait sans fard d'une civilisation où la féminité est un fardeau et une malédiction. ».

Lorsque les articles évitent les rapprochements hâtifs avec la vie de Nina Bouraoui, ils font du roman un document non plus autobiographique mais sociologique. Ainsi, dans un article de mai 91¹², le journaliste affirme : « Le premier roman de ce jeune auteur de 23 ans confirme les pires témoignages sur le sort de la femme algérienne. ». La présentation du roman se résume à ces lignes, le reste de l'article étant consacré à un « message de l'auteur », dans lequel elle présente son rapport à l'écriture. Cette tendance a pu être relevée dans d'autres articles. Dans *La revue de la Caisse d'épargne*¹³, nous notons : « L'auteur dresse un réquisitoire pathétique contre les ravages infligés au deuxième sexe par la religion musulmane », ou encore, mais cette fois-ci dans la presse étrangère : « Nina Bouraoui dénonce avec force le sort réservé aux femmes telle qu'elle a pu le voir et le vivre dans son adolescence passée à Alger. »¹⁴.

Enfin, une critique, rédigée par une algérienne, Fatima Maïni¹⁵ est intéressante. La journaliste dénonce, en effet, la « démarche excessive » de l'auteur, « même si son livre est une fiction », livre qui dépeint une Algérie prisonnière de la tradition, sans espoir d'évolution :

L'enfermement est une réalité certes mais non une généralité. Pour en parler, elle a choisi comme cadre Alger. Or c'est dans la capitale algérienne que ce phénomène n'est pas très important [...] elle estime que le problème abordé est toujours d'actualité.[...] du même coup, elle passe à côté des mutations et de la dynamique sociale que connaît l'Algérie depuis plus d'un quart de siècle [...].

Cet article, qui, lui, prend le contre-pied des critiques précédentes en dénonçant l'entreprise de l'auteur, cautionne, toutefois, une lecture sociologique du roman. Sa réaction est plus celle d'une femme maghrébine blessée par l'image que l'on donne de la femme que celle d'une critique littéraire. Il est certain que bien des lecteurs occidentaux prennent pour argent

¹² Références non fournies par le dossier de presse.

¹³ *La revue de La Caisse d'épargne*, mai 91.

¹⁴ *Forum de l'AS, Zaïre*, 22/08/91.

¹⁵ *MFI, Culture et société*, août 91.

comptant ce que dit Nina Bouraoui, s'en servant comme argument pour juger les algériens, tandis que ceux-ci sont navrés de voir que l'on présente leur société sous cet aspect si noir. Il semble donc que, concernant des sujets aussi brûlants, l'objectivité et la qualité de l'écriture n'aient pas leur place.

Face à cette multitude d'articles dans lesquels des journalistes rendent compte d'un livre qu'ils ne semblent pas avoir lu, il nous paraît intéressant de citer l'auteur lui-même parlant de son roman lors d'une interview :

Ce livre n'est pas une autobiographie. Certaines anecdotes sont réelles mais je ne l'ai pas vécues directement. On me les a racontées. J'ai vécu à Alger jusqu'à l'âge de quatorze ans, l'ambiance de cette ville est encore en moi. [...]. J'ai d'abord voulu raconter l'histoire d'un enfermement, raconter l'ennui. Je ne suis pas une sociologue. Ce livre n'est pas un document. Je n'ai pas voulu décrire la condition de la femme musulmane type.[...]»¹⁶.

Ce passage, répond de manière indirecte aux lectures présentées précédemment. Il incite alors à lire l'oeuvre comme une création littéraire désintéressée.

Certains journalistes ont, en effet, senti le talent et la qualité de l'écriture de Nina Bouraoui. On trouve donc quelques rares articles, qui constituent la deuxième tendance de la critique, dont le propos est purement littéraire. Un journaliste de la *Revue des deux mondes*¹⁷ a, selon nous, pressenti le risque que présentait le thème du roman. Il écrit : « *La voyeuse interdite*, qui pourrait être un formidable document sur la femme dans le monde intégriste, échappe cependant au genre sociologique par des qualités littéraires, toutes de rigueur, de maîtrise de la langue, qui donne au texte une structure dramatique [...] ». Le journaliste reconnaît que le roman serait susceptible d'être lu comme un témoignage, mais il élargit sa portée en lui attribuant une valeur littéraire. De même, dans un article tiré du *Provençal*¹⁸, le journaliste insiste sur le style, qui fait l'originalité et la qualité du roman : « Ce roman n'est qu'un long monologue intérieur où les dialogues sont quasi absents. L'usage des métaphores

¹⁶ Nina Bouraoui citée in *Politis*, 27/06/91

¹⁷ *Revue des deux mondes*, mai 91.

¹⁸ *Le Provençal*, 26/05/91

renforce le propos de cette voix. C'est un livre sur l'enfermement et la solitude, qui malgré sa noirceur demeure une lumineuse création littéraire. ». Enfin, on trouve cette mise en garde contre une analyse sociologique dans la retranscription d'une émission radiophonique¹⁹. Le journaliste précise : « Il ne faudrait pas croire que votre livre est un document. C'est un livre de littérature et ce que vous avez rendu sensible, c'est l'atmosphère de clausturation, les odeurs, les moiteurs, [...], le père, qui est très inquiétant [...]. ».

La proportion de ces articles est donc réduite. Nous en avons relevés quatre sur l'ensemble du *corpus* étudié, et ce en comptant aussi la presse étrangère. Nous pouvons aussi rappeler que, dans l'ensemble, ces articles sont obligés de nier la valeur sociologique du roman avant d'affirmer ses qualités littéraires, comme si la lecture du roman en tant que document était inévitable.

Nous pouvons nous demander si ce genre de critique, plus technique, répond à l'attente des lecteurs d'un quotidien. Il semble, par ailleurs, que souligner le côté polémique du thème soit plus aisé pour les journalistes, puisqu'il ne nécessite pas une lecture approfondie (voire la lecture) du roman, et soit aussi plus vendeur. Nous allons maintenant nous interroger sur les questions que cette étude peut faire surgir.

¹⁹ « Lettres ouvertes », Robert Vrigny, France Culture, 12/03/91.

IV. PROBLEMES POSES

L'étude de la réception de *La Voyeuse interdite* ne fait donc que confirmer ce qui est d'usage concernant la littérature maghrébine de langue française. Les lecteurs ne parviennent pas à se défaire d'une lecture paternaliste et sociologique des oeuvres, même quand celles-ci ont une réelle valeur littéraire. Outre la question de la littérarité, l'étude des articles pose le problème du classement de ces auteurs, dont Nina Bouraoui fait partie, ayant vécu au Maghreb mais écrivant à partir de la France.

En effet, on relève plusieurs expressions cherchant à définir notre auteur et son œuvre, expressions qui, parfois, se contredisent. Un journaliste tunisien estime que « l'écriture maghrébine peut s'enorgueillir d'enrichir sa liste de talent », et qualifie N. Bouraoui de « petite sœur de Boudjedra »²⁰. Au contraire, des journaliste français font de Nina Bouraoui un « auteur beur »²¹, ou encore une représentante « de la jeune génération des algériens nés en France »²² tandis qu'un article extrait de *Jeune Afrique Economie*²³, caractérise notre auteur « d'écrivain français qui promet ». Ces différentes appellations révèlent la difficulté que présente le classement de Nina Bouraoui à l'intérieur d'un lieu déjà établi par la critique littéraire.

Cependant, c'est dans un article du *Point*²⁴ que se lit le mieux le désarroi de la critique. Selon le journaliste, le roman est « une incandescence, une révolte, à l'état pur, une « *Nausée* » version maghrébine ». Plus loin dans l'article, il qualifie son style de « rimbaldien ». Le commentaire cherche à évoquer le mélange, « la double culture », cherche à faire pressentir des influences multiples. Pourtant, l'accumulation des qualificatifs, qui dans le fond ne renvoient à rien de précis, dissimule mal une incapacité à définir le roman. Cet exemple serait donc révélateur de la « pauvreté » des représentations et des discours que suscitent des écrits manifestant un mélange de cultures. Il traduit plutôt l'embarras des journalistes face à un auteur

²⁰ *La presse*, 24/02/93.

²¹ *Le point*, 20/07/91

²² *La Voix*, 03/07/91

²³ *Jeune Afrique économie*, août 1991.

pratiquant l'interculturel, face à un discours qui renvoie aussi bien à l'altérité qu'à l'identité. Un classement hâtif, un étiquetage rapide s'avèrent donc impossible.

De même, la sélection du roman à des prix, tels que le prix Kateb Yacine ou le prix Goncourt du premier roman, est encore une preuve de la difficulté qu'ont les institutions à classer ce roman. Le Prix Kateb Yacine est, en effet, le premier prix de la fondation Noureddine Aba, décerné à Alger. Les écrivains sélectionnables doivent être algériens, fidèles à leur culture arabe ou berbère, écrivant en arabe ou en français, et vivant n'importe où dans le monde. En 1991, Nina Bouraoui était retenue au côté de Tahar Djaout, Assia Djebar, Malika Mokkedem, Ould Cheik, Aïcha Bouabaci. Elle est donc considérée, ici, comme un auteur algérien à part entière.

D'un autre côté, le fait que notre auteur ait reçu le prix du Livre Inter, la place de plain-pied parmi des écrivains qui ne sont plus définis par des distinctions de pays ou de nationalités. Les institutions, comme les journalistes, hésitent donc quant au statut littéraire de Nina Bouraoui. Sa place dans le champ littéraire apparaît problématique et semble révéler alors la manifestation d'une nouvelle sensibilité littéraire, dont les contours restent encore à dessiner.

²⁴ *Le point*, 06/04/1991

CONCLUSION

L'étude de la réception de *La Voyeuse interdite* confirme donc l'hypothèse de l'introduction. La presse française et étrangère a eu tendance à réduire l'œuvre de Nina Bouraoui à un témoignage, en mettant principalement en avant un discours critique polémique. Le roman de Nina Bouraoui, malgré ses qualités littéraires, n'échappe donc pas au sort encore réservé aux auteurs dont les origines sont maghrébines. Pourtant, pour ses romans ultérieurs en particulier, *Poing mort*²⁵, *Le Bal des murènes*²⁶ et *L'Âge blessé*²⁷, romans desquels l'Algérie est absente, l'hésitation des critiques sera moins marquée. L'étude de la réception du roman de N. Bouraoui est donc significative, dans la mesure où elle illustre le mode de fonctionnement de la critique littéraire et des *a-priori* idéologiques qui la sous-tendent.

Cette étude révèle, enfin, l'apparition d'une nouvelle sensibilité, dont la localisation n'est pas définie. La difficulté de classement qui touche l'œuvre de Nina Bouraoui en est l'illustration. Notre auteur semble osciller entre deux lieux, la France et l'Algérie. Le roman, *La Voyeuse interdite* soulève alors le problème de la spatialité en littérature. Tout texte appartient, en effet, à un espace culturel sur lequel il s'appuie pour prendre sens. La particularité de Nina Bouraoui réside dans le jeu qu'elle instaure entre ces deux espaces. Son roman manifeste une écriture que l'on pourrait nommer interculturelle, obligeant le lecteur à jongler avec deux systèmes de références et deux espaces, et l'amenant ainsi à effectuer un perpétuel mouvement entre identité et altérité.

²⁵ Nina Bouraoui, *Poing mort*, *op. cit.*

²⁶ Nina Bouraoui, *Le bal des murènes*, Paris, Fayard, 1996, 123 pages.

²⁷ Nina Bouraoui, *L'âge blessé*, Paris, Fayard, 1998, 125 pages.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE L'AUTEUR

BOURAOUI Nina, *La voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991, 143 pages.

BOURAOUI Nina, *Poing mort*, Paris, Gallimard, 1992, 101 pages.

BOURAOUI Nina, *Le bal des murènes*, Paris, Fayard, 1996, 124 pages.

BOURAOUI Nina, *L'âge blessé*, Paris, Fayard, 1998, 126 pages

BOURAOUI Nina, *Le jour du séisme*, Paris, Stock, 1999, 99 pages.

AUTRES ROMANS

BEGAG Azouz, *Zenzela*, Paris, Le Seuil, « Point Virgule », 1997, 140 pages.

CHAREF Mehdi, *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, Mercure de France, Paris, 1983, 184 pages.

DIB, Mohammed, *Habel*, Paris, Editions du Seuil, 1977, 187 pages.

GUIBERT Hervé, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Gallimard, Paris, 1990, 283 pages.

HOUARI Leïla, *Zeïda de nulle part*, Paris, L'Harmattan, 1985, 85 pages.

MAMMERI Mouloud, *La colline oubliée*, Paris, Plon, 1952, 219 pages.

OUETTAR Tahar, *Ez-Zilzel (Le séisme)*, Alger, Société Nationale d'Édition et de Diffusion, 1981, traduit de l'arabe par Marcel Blois, 174 pages.

PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, 220 pages.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, éd. Bernard et Marcel Raymond, in *Oeuvres complètes*, t.I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1959.

SEBBAR Leïla, *Le silence des rives*, Paris, Stock, 1993, 143 pages.

TROYES (de) Chrétien, *Yvain ou le chevalier au lion*, Paris, Honoré Champion, édition de 1991, 88 pages.

OUVRAGES CRITIQUES

Nous avons choisi de regrouper les ouvrages critiques par thèmes, afin de pouvoir faire référence à la partie du mémoire dans laquelle ils sont cités.

OUVRAGES DE POETIQUE ET D'ANALYSE DES TEXTES :

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F, 1957, 214 pages.

BENVENISTE Emmanuel, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 286 pages.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, 285 pages.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, t.1, 260 pages.

JOUBE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, 1997, 190 pages.

KRISTEVA Julia, *Séméiotiké*, Paris, Le Seuil, 1969, 381 pages.

MAINGUENEAU Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1994, 153 pages.

Ces ouvrages sont particulièrement utilisés dans la première partie, « L'écriture de Nina Bouraoui ».

OUVRAGES DE RHETORIQUE ET DE POESIE :

BERNARD Suzanne, *Le poème en prose, de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, 814 pages.

CLAUDEL Paul, *Positions et Propositions*, Paris, Gallimard, 1928, 251 pages.

COMBE Dominique, *Poésie et récit, Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, 194 pages.

JOUBERT Jean-Louis, *La poésie*, Paris, Albert Colin, 1985, 127 pages.

TADIE Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, P.U.F, 1978, 206 pages.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989, 185 pages.

SCHMITT M.P, VIALA A., *Savoir lire*, Paris, Didier, 1993, 223 pages.

Nous faisons référence à ces ouvrages dans la deuxième partie, « Le mélange de la prose et de la poésie ».

OUVRAGES HISTORIQUES OU SOCIOLOGIQUES :

BENARAB Abdelkader, *Les voix de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 1994, 235 pages.

DIB Mohammed, *L'arbres à dire*, Paris, Albin Michel, 1998, 210 pages.

GHITTI JEAN-Marc, *La parole et le lieu, Topique de l'inspiration*, Paris, Les Editions de Minuit, 1998, 250 pages.

GRUZINSKY Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, 343 pages.

SEBBAR Leïla, HUSTON Nancy, *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*, Paris, Barrault, 1986, 208 pages.

Ces oeuvres critiques servent de références principalement dans la troisième partie, « Réception et classement ».

AUTRES OUVRAGES:

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, 439 pages.

CECCATTY (de) René, *Violette Leduc, Eloge de la bâtarde*, Paris, Stock, 1994, 256 pages.

DEJEUX Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Ed. Karthala, 1994, 256 pages.

Dib Mohammed (avec Philippe Bordas), *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, Editions Revue noire, 1994, 160 pages.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1975, 382 pages.

SEGARRA Marta, *Leur pesant de poudre. Romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997, 237 pages.

ARTICLES

ARTICLES CRITIQUES

BIVONA Rosalia, « Nina Bouraoui : une écriture migrante en quête de lieu », in *Littératures des immigrations 2: Exils croisés*, sous la direction de Charles Bonn, Paris, L'Harmattan, collection « Etudes littéraires maghrébines », 1995, pp.125-136.

BIVONA Rosalia, « Nina Bouraoui, un auteur greffé entre l'Algérie et la France », in *Y a-t-il un dialogue interculturel dans les pays francophones ?*, Actes du colloque International de l'AEFECO, 18-23 avril 1995, Tome II, Vienne, Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale, 1995, pp.349-360.

BONN Charles, « Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire ou l'énigme de la reconnaissance » in *Littérature autobiographique de la Francophonie*, Actes du colloque de Bordeaux, 21-22-23 mai 1996, textes réunis par Martine Mathieu, Paris, L'Harmattan, 1996, pp.203-222.

GONTARD Marc, « Nom propre et interculturelité dans la littérature marocaine de langue française », in *L'interculturel : réflexion pluridisciplinaire*, Paris, L'Harmattan, collection « Etudes littéraires maghrébines », 1995, pp.75-87.

HARGREAVES Alec, « Oralité, audio-visuel et écriture chez les romanciers issus de l'immigration maghrébine », in *Itinéraires et contacts de culture*, vol. 14, Paris, L'Harmattan, 1991, pp.171-176.

KEIL Régina, « Entre le politique et l'esthétique : littérature « beur » ou littérature « franco - maghrébine ? » », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol 14, Paris, L'Harmattan, 1991, pp.159-168.

PINTO Diana, « Forces et faiblesses de l'interculturel », in *L'interculturel : réflexion pluridisciplinaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Etudes littéraires maghrébines », 1995, pp.14-19.

RICOEUR Paul, « L'identité narrative » in *Esprit*, n°7-8, juillet-août 1998, pp.295-314.

SARKONAK Ralph, « Du para au méta texte : *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* » in *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, textes réunis par Ralph Sarkonak, Paris, La revue des Lettres modernes, 1997, pp.155-185.

ARTICLES DU DOSSIER DE PRESSE :

L'Âge blessé :

BARILLE, Elisabeth, « Lectures », in *Atmosphères*, avril 1998.

BEAL Sylvie, « Matière vivante », in *Nice-Matin*, 22/02/98.

CHERER Sophie, « Le dernier mot », in *Personality*, juin 1998.

GRAINVILLE Patrick, « L'appel de la forêt », in *Le Figaro littéraire*, 29/01/98.

HAUBRUGE Pascale, « La plume sauvage de Nina Bouraoui », in *Le soir*, 01/04/98.

LEMMONIER Hubert, « Les visions oniriques de Nina Bouraoui », in *La presse de la Manche*, 8/03/98.

ROUSSEAU Christine, « Nina Bouraoui, le temps de la maturité », in *Le Monde des livres*, 27/02/98.

SAUVAGE Christian, « Traversés par les mots de Nina », in *Le journal du Dimanche*, 01/02/98.

Références incomplètes :

DELBOURG Patrice, « Nina Bouraoui, la belle a mis un silencieux au bout de sa plume », 11/02/98.

Le Jour du séisme :

DROUET Sébastien, « Le jour du séisme », in *Le magazine littéraire*, octobre 1999.

KAPRIELAN Nelly, « Echos du chaos », in *Les Inrockuptibles*, 20/10/99.

KAPRIELAN Nelly, « Les attrape-coeurs, Nina Bouraoui, écrivain », in *Les Inrockuptibles*, 10/11/99.

LIGER Baptiste, « Nina Bouraoui, une beauté sismique ». in *Le journal du Centre*, 07/10/99.

ROMAIN Maxime, « L'Algérie en flammes », in *La Marseillaise*, 26/09/99.

ROUSSEAU Christine, « Séisme intime », in *Le Monde des livres*, 08/10/99.

S.R, « Le jour du séisme », in *La Croix*, 14/10/99.

Références incomplètes :

« Nina Bouraoui, Le jour du séisme », in *Les Inrockuptibles*, 18/08/99.

« Nina Bouraoui : tellurique » in *Ouest France*, 5/09/99.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	2
1^{ère} partie : L'ECRITURE DE NINA BOURAOUI	6
I Une écriture de la terre	
<i>A/ L'image de la forêt</i>	7
<i>B/ Un rapport fusionnel à la terre</i>	8
<i>C/ Le séisme comme rupture</i>	12
II. Une écriture de la mémoire	
<i>A/ La mémoire comme « moteur » de l'écriture</i>	15
<i>B/ Un « manque d'enfance »</i>	18
<i>C/ D'exil en mémoire</i>	22
III. Une écriture autiste	
<i>A/ Une incapacité à communiquer</i>	27
<i>B/ Le lecteur a le droit de savoir</i>	28
<i>C/ « Je comme un autre »</i>	31
2^{ème} partie : LE MELANGE DES GENRES	35
I. Le mélange prose-poésie	
<i>A/ Mise au point terminologique</i>	36
<i>B/ « L'activité poétique » des textes</i>	37
<i>C/ Prose poétique, poème en prose, récit poétique : quel statut générique pour Le Jour du séisme ?</i>	41
II. Le mélange de la fiction et de la réalité : la question de l'autobiographie	
<i>A/ Définition des termes</i>	45
<i>B/ Indices textuels de l'autobiographique</i>	47
<i>C/ Les « sens » de cette écriture autobiographique</i>	50

3^{ème} partie : RECEPTION ET CLASSEMENT	55
LA RECEPTION	
I. <i>L'Âge blessé</i>	56
II. <i>Le Jour du séisme</i>	57
III. <i>Conclusions</i>	59
LE CLASSEMENT	
	61
I. Nina Bouraoui, un auteur « beur » : étude comparative	
A/ <i>Présentation des oeuvres</i>	62
B/ <i>Confrontation des oeuvres</i>	63
II. Une écriture métisse :	
A/ <i>Ambiguïtés du langage</i>	71
B/ <i>« Penser l'intermédiaire »</i>	72
C/ <i>« Un honnête homme, c'est un homme mêlé »</i>	73
D/ <i>L'intertextualité, un métissage littéraire ?</i>	77
CONCLUSION	88
ANNEXE 1	91
ANNEXE 2	113
BIBLIOGRAPHIE	131
TABLE DES MATIERES	137